دلالة لغة الاغتراب في شعر الشريف الرضي في ضــوء الأسلوبية الشعرية التطبيقيــة

تاريخ تسلم البحث: ٢٠٠٤/٤/٢   تاريخ قبوله للنشر: ٢٠٠٤/٩/٢٠

د. إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني*

ملخص

هذا البحث يدرس ظاهرة نفسية شعورية تمتد لفظاً وتركيباً في شعر الشريف الرضي، هي ظاهرة الاغتراب، ولست أول من يدرس هذه الظاهرة، بيد أني أزعم أن منهجي في التحليل مغاير، فهو أسلوبي يقارب بين النقد الجمالي واللسانيات. فينطلق البحث من خصوصية النص الأدبي وأثره الذي يحدثه في المتلقي ويدفعه إلى إعمال حدسه في الولوج إلى أعماق النص الشعري واستكشافه من خلال رصد الأدوات الفنية الكامنة في اللغة الخاصة المميزة التي يبني الشاعر عليها إبداعه، على اعتبار أنه ينتقي من العلاقات اللغوية الرأسية والأفقية ما يوافق رؤياه، كما يعمد إلى ابتكارها بما يوائم الخصوصية الشعورية والدلالية التي يتوخاها من بين كل خيارات اللغة المتاحة. ومع أن الأسلوبية الشعرية تهتم بالربط بين الشاعر وبيئته وتجربته النفسية إلا أنها تنطلق من لغة النص لا من خارجه، وهي أيضاً لا تكتفي بالتوزيع البنيوي والإحصائي فحسب، وإنما تفسر وتعلل الظاهرة اللغوية من صوت وصرف وتركيب ومعجم وسياق، وتهتم بالقيمة الجمالية الخاصة المترتبة على استعمال الشاعر الخاص للغة التي يخرق بها العادة وينزاح بها عن المألوف؛ ليخلق لنفسه بصمته الخاصة التي لا يشركه بها أحد، فينسج من اللغة العامة خاصاً لم يسبقه إليه كلاً- أحد قبله. وقد رأيت أن أدرس ظاهرة الاغتراب في شعر الرضي لما لها من امتداد في فكره تمثل في لغته الشعرية الخاصة بمستوياتها المختلفة صوتاً وصرفاً وتوكيداً، تلك اللغة التي ميزته عن غيره من الشعراء.

Abstract

This research investigates a psycho-emotional phenomenon (namely, alienation) which covers the ulterances and structure in the poetry of Ash-Sharif Ar-Radhi.

The researcher does not assume that he is the first to study this phenomenon;

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية.

but he can say the approach followed here and the analyses are both different. Generally , the approach is a stylistic one bringing close relationship between Aesthetic Criticism and linguistics. The starting point of the research is the idea of literary effect as employed by stylisticics and how the recipient has recourse to his intuition in understanding the text through the literary tools used by poet. It also adopts the approach of poetic stylistics which rejects the notion of "closed text" and the poet's death in exchange for the "survival" of the critic. It shows that both of the critic and poet are newly born. It is an approach which believes in the closely-kinit relationship between the poet and his surroundings though it starts from within the text not from outside. This approach does not also become satisfied with the structural distribution only; rather it interprets and justifies the linguistic phenomenon, being sounds, words, structure, dictionary and context, in terms of Psychology and aesthetics and in line with the principle of vertical and horizontal distribution at the same time. This is due to the consideration that the task of the stylistics critic is beyond linguistics not linguistics perse.

In the conclusion, the research is considered an applied one keeping away as much as possible from theorization since the main concentration is on understanding the text by recognizing its inner cohesion. Therefore, the whole text should be within the domain of interpretation and explanation.

منهج البحث

يتخذ هذا البحث من الأسلوبية الشعرية خاصة مسباراً لدراسة صورة آل البيت في شعر الشريف الرضي، حيث اللغة الشعرية هي القرينة على خصوصية الدلالة في النص والتي من شأنها أن تؤدي إلى قيمة جمالية يستشعر بها المتلقي ويقصدها المرسل. فيرى بعض الباحثين أنه "لن تكون الأسلوبيات جزءاً من البحث الأدبي إلا إذا كان الاهتمام الجمالي أساسياً. وستكون جزءاً هاماً لأن في قدرة المناهج الأسلوبية وحدها أن تعرف الخصائص النوعية للعمل الأدبي"[(١)].

ويقارن البحث بين ظواهر أسلوبية لدى الرضي وامتدادها في شعره، وعند غيره من معاصريه وسابقيه، وهو منهج طبقه نقاد حلقة براغ البنيوية حيث درسوا "علاقة الكتابة بغيرها من مؤلفات الكاتب ذاته ومؤلفات غيره المعاصرة أو السابقة أو اللاحقة.

وعلى ذلك فإنهم عنوا بخصوصية اللغة الشعرية The Poetic Language باعتبارها مختلفة عن اللغة العادية The Standard Language، كما أكدوا أن سماتها ليست ثابتة فيها، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي"[٢].

أما معالجتهم للمشكلة السيميولوجية فهو الذي جعلهم- كما دعا إلى ذلك موكاروفسكي Jan-Mukarovsky سنة ١٩٣٤م– يرون أن العمل الفني نوع خاص جداً من البنية، أو على أساس أنه نسق من العلاقات، فأدخلوا الأدب -من حيث كونه لغة- إلى حظيرة السيمولوجيا[٣].

وترتب على ذلك وضع رؤية أساسية لفكرة تعدد الدلالات Polysemy الناتجة عن تعدد القراءات واختلاف مستويات القراء، وقد ذهب موكاروفسكي نفسه إلى أن "كل قارئ يظهر قصداً مختلفاً لنفس العمل. ومن هنا – ومن خلال هذا التناول السيمولوجي- يتمتع كل من الفنان ومن يستقبل فنه بعلاقة فعالة متكاملة، فلا يتقيد المتلقي بمقاصد المؤلف، لأنه لم يعد متلقياً سلبياً إزاء العمل الفني[٤]".

وقد عبّر رومان ياكبسون عن العلاقة بين اللغويات والخصوصيات الأدبية بقوله: "بما أن اللغويات هي العلم الشامل للبنية اللغوية فإن البيويطيقيا Poetics تعتبر جزءاً لا يتجزأ من اللغويات"[٥].

وكما كان ياكبسون أساساً فاعلاً في حركة الشكلانيين الروس في موسكو، وحركة البنيويين في براغ، فقد كان رائداً في الثورة الألسنية في النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك بإعادة الاعتبار إلى الذاتية وربطها باللا وعي[٦]. فشكلت ترجمة أبرز نصوص الشكلانيين الروس على يد تودوروف سنة ١٩٦٥م، منعطفاً مهماً في الدراسات الأسلوبية، وكان ياكبسون قد قدم لها وضمنها "محاولات في الألسنية العامة"، كما حققها تودوروف وصاغ قريماس Greimas أعمال براب صياغة جديدة في "علم الدلالة البنيوي Structural Semantics"[٧] لذا فإن هذا البحث يهتم بالدلالة المترتبة على بنية اللغة، ويهتم بالكشف عن فكر الرضي وروحه الكامنة في لغته الخاصة، على غرار ما فعل بارت حين تجاوز بارت الوصف التحليلي الذي وقف عنده البنيويون اللغويون والأسلوبيون

اللسانيون، فإن سبيتزر قد تجاوز كذلك وظيفة الوصف اللغوي للبنية السطحية ليتخذ منه أداة للكشف عن الشمس المركزية، عن روح الكتاب، وهو ما ينـــاقض المسار البنيـــوي الذي يكتفي بالمستوى الأول الوصفي الآني المطبق، مع استبعاد الذات المنشئة"(٨).

ويؤكد البحث العلاقة بين الجانب النفسي للشاعر ولغة النص وهو ما التفت إليه مونييه موضحاً العلاقة بين علم النفس والنص والنقد واللغة يقول بعد أن يقر بأن النقد هو دراسة الأسلوب فيقول: "المقصود على الأرجح طريقة متميزة وفريدة، وخاصة بكاتب معين. وهذه ثورة ثانية بالنسبة إلى علم تراكيب الجمل؛ نظراً لأن القضية تتعلق بتحليل رموز استعمال لغوي خاص idiosyncrasie. ليس المقصود دراسة مجموعة من السمات التي يمكن تصنيفها كسمات تميز "اللغة العاطفية" بشكل عام، بل المقصود دراسة سمات تتعلق باستعمال اللغة استعمالاً يعود إلى ممارسة عند الكاتب تكون فريدة ومن نوع خاص.

انطلاقاً من ذلك يتركز الانتباه تركيزاً أشد دقة على منتج هذا الخطاب الأدبي، مما يؤدي (مرة ثانية) إلى وضع ضابط بين هذه السمة الأسلوبية الخاصة والجانب النفسي المهيمن في الإنتاج الأدبي المدروس. ونصل بذلك إلى إعادة تفعيل العبارة الشهيرة التي قالها "بوفون" الأسلوب هو الإنسان نفسه "وذلك للوصول إلى إعطاء التمييز لشكل العبارة من حيث هو الأصالة الوحيدة الممكنة في فنون الأدب. ومن فرط الإلحاح على هذا الرابط بين الكتابة والشخص الذي يكتب، وعلى مردودية الخاصية الأدبية ربطاً شبه عضوي. ويمكننا حتى أن نؤكد أن الوصل بينهما لم تفصم عراه مطلقاً"(٩).

ومن شأن هذا المنهج أن يعيد اللحمة بين ماهو تاريخي سياقي، وما هو لغوي وصفي على طريقة سبيتزر الذي يلغي أهم القواعد البنيوية كما تمثلت عند سويسر، وهي التمييز بين المناهج الوصفية والتاريخية: لأنه جمع بينهما في آن واحد، فهو يرصد الظاهرة الأسلوبية كما تتجلى على سطح الأثر الفني. وفي مرحلة تالية يتجاوزها، ويكون ذلك على مراحل ثلاث: تتمثل الأولى في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية Stylistic Markers، وتتمثل الثانية في وضع الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي. أما المرحلة الثالثة فتنظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في طليعة التحولات الحضارية والفلسفية والتاريخية(١٠).

إن هذا البحث يهتم بالقيمة النفسية للنص ودوافعه لدى الشاعر وانعكاساته على المتلقي في كثير من المواطن كما يولي عنايته للسياق التاريخي والاجتماعي المنبثق عنه مع أن "بعض النقاد لم يكونوا راضين عن الأسلوبيات النفسية التي كان يصدر عنها سبيترز، بل إنها خلقت رد فعل منعكس عندهم، وجعلت ناقداً مثل ويليكRene Wellek يميل إلى أن يطبق- في مقارباته النقدية– منهجاً بنيوياً يسعى إلى تحديد وحدة هؤلاء الكتاب دون العودة إلى شخصية الكاتب، ورأى أن الافتراضات الأسلوبية النفسية تواجه اعتراضين، أولهما: لم تبدأ تحليلات سبيترز من اللغة، وإنما بدأت بالتحليل الإيديولوجي والسيكولوجي ثم عاد إلى اللغة ليؤكد ما توصل إليه. ثانيهما: أن افتراض قيام العمل الفني العظيم على تجربة شعورية، وأن ثمة صلة ضرورية بين صنعات أسلوبية معينة وحالات معينة للعقل قد يكون افتراضاً زائفاً"(١١). كما نادى بارت بموت المؤلف.

ونرى أن الاختيار ليس مفروضًا مسبقاً لكنه عملية ذهنية سريعة تتم بسرعة مذهلة في دماغ المؤلف إلى درجة لا يشعر بها الأديب نفسه ولا يعيها تحكمها كفايته، وهي قدرة تختلف تمكناً وسرعة من إنسان إلى آخر وفق ذكائه ومعرفته ومخزونه الثقافي وحاله النفسية وغيرها حتى أن الفجوة لديه بين الكفاية والأداء، النظرية والتطبيق تضيق وتكاد تنعدم، فيفكر العقل بمهارة ويقدر وينطق دون أن يشعر المبدع بذلك؛ لأنه يتم في زمن مذهل من الثانية.

وقد تنبه العرب إلى هذا فقد سئل أعرابي عن البلاغة ما هي؟ فقال: أن تقول فلا تخطيء وتجيب فلا تبطيء"؛ لأن ذلك لا يتأتى لكل أحد، ناهيك أن بارت نفسه تراجع عن مقولته هذه وعاد إلى الذاتية فيما بعد.

ويعتمد البحث على حدس الناقد في فهمه للغة الشاعر وأبعادها الدلالية من خلال القرائن اللغوية والسياقية، "وقد كان للفلسفة المثالية تأثيرها في إفراز هذا المنهج الأسلوبي القائم على الحدس الذاتي Intuition، ويعد الفيلسوف الفرنسي "ديرو" من الذين مهدوا للنظريات النقدية الحديثة، وأثروا في نشأة الأسلوبية الأدبية. فقد أبطل فاعلية التفسير الميتافيزيقي للجمال كما دعا إليها أفلاطون، ونادى بعلاقات بين الأشياء، وهي فكرة تقوم على تعذر إدراك الجمال في الشيء دون الوقوف على ما يحفه من قرائن؛

فقيمة الكلمة أو الجملة الأدبية تتحدد في موقعها في سياقها اللغوي؛ "إذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن أن نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة"(١٢).

فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية، فيها نفسها تنحصر الغاية منه.. وعنده أن العمل الفني له بنية ذاتية، وجماله في هذه البنية؛ دون نظر إلى مضمونها أو غايتها(١٣).

"إن الخطوة الأولى في نظر سبيتزر خطوة حدسية، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبي، أو بشعوره حياله، ما يفضي به إلى تعديل ذلك الانطباع العام لكل عضوي، وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحي المشترك، إلى الجذر السيكولوجي لتعدد مزايا النص اللغوية"(١٤).

إنه منهج ينظر إلى النحو والبلاغة والصرف والسياق وغيرها على أنها علامات إشارية ذات دلالة نفسية واجتماعية خاصة فـ "إذا كان سبيتزر قد جاوز البناء السطحي، متخذاً منه طريقاً إلى روح الكاتب وجوهر أسطورته، فإن جوليا كريستيفا J. Krestiva عملت– كذلك– على صوغ علم علامات تحليلي أو تحليل دلالي Semanalyse لا يتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة، إنما يتوكأ على معطيات تستقيها من علم النفس التحليلي والرياضيات للقبض على النص كممارسة ذات تعبيرية هادفة. من خلال أبحاثها التي كتبتها... وربطها بين سياق النص ومكوناته تكشف عن أن "سيمياء اللغة تدور حول وحدات أسلوبية وسمات صرفية نحوية بلاغية، لتتوغل في المضمون النفسي والحضاري، مستنطقة الفوارق بين اختلاف الإشارات وتغايرية الأنماط الاجتماعية"(١٥) فرأت أن "... مجموعة من التحديات الأسلوبية يمكن أن تكون وظيفتها ليس فقط التعبير عن هذه الخاصة النفسية أو تلك، بل التعبير بشكل أوسع عن هذا الشعور أو ذاك، أو عن ردة الفعل هذه أو تلك، أو حتى عن هذا الموقف أو ذاك، إن البناء الذي يجب تشييده، بما يتضمنه من مجموعتين متنافرتين (المجموعة اللغوية والمجموعة غير اللغوية)، ومن هيكلية من الجسور المتبادلة، إنما هو بناء بلا شك واسع ودقيق. ولكن هذا ما نحاول غالباً القيام به، تجريبياً بالنسبة لنص معين، عندما نسعى إلى رؤية كيف أن ذلك الشيء يعبر عنه الأسلوب في مقطع من المقاطع"(١٦).

أما الشعرية أو الأدبية، فيقصد بها الوظيفة الشعرية "وأشهر تعريف أعطاه لها جاكبسون هو أنها، كما هو معروف "تسقط مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التنسيق" وأنها تهدف إلى المرسلة من حيث هي مرسلة.

إن خصوصية الوظيفة الشعرية من هذا المنظور تكمن في قلب لعبة هذين المحورين، ولكن ليس بطريقة كاملة أو متوازية: إذ يستمر المحور النظمي في القيام بدوره التنظيمي والمكثف، ويستمر المحور الاستبدالي أيضاً، ولو جزئياً على الأقل، في تأمين دوره الانتقائي بطريقة إضافية. فإن جدلية التغيير والمماهاة، وبرنامج التسمية وتحديد المواضيع، ينتشران كذلك على محور تتابع العلاقات وهي تكون عندها قابلة أحياناً للتحليل كلياً أو جزيئاً بواسطة مفردات الارتباطات الأسلوبية"[١٧].

فالبحث يحاول أن يطبق الأسلوبية أكثر مما ينظر لها باعتبارها منهجاً بات مستقراً نظرياً وما يفتقر إليه النقد العربي هو تطبيقه، وهو ما تهدف إليه هذه الدراسة، حيث الأسلوبية هي المسبار والمبضع، وهي الكاشفة المستكشفة للرؤى الكامنة في النصوص.

الاغتراب:

الاغتراب غياب والغياب شقيق الموت، يجعل المرء السائر في سراديبه يقف وجهاً لوجه مع الموت يكابد قسوة اللقاء الكريه لكنه لا يموت، فيعود من جديد راكضاً لاهثاً وراء الأمل البارق، أمل اللقاء بذلك الحبيب الغائب فيجد الموت المعذب لا الموت المريح.

والشريف الرضي عاش الاغتراب الذي ألهبه غياب المحبوبة، هذا الغياب الذي فجر براكين الدم والدمع في قلب المتيم فكان باعثاً للألم، وموجهاً للغته الشعرية.

نسب الشريف الرضي:

هو من أحفاد الحسين، وهو أبو الحسن، الشريف الأجل، الملقب بالرضي، ذو الحسبين محمد بن الحسين بن موسى بن إبراهيم بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد المعروف بالموسوي الباقر ابن علي بن زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب[١٨].

عاش الشريف الرضي ما بين ٣٥٩ و٤٠٦هـ(١٩) أي في فترة هي من أعصب الحقب التاريخية التي مرت بها الأمة العربية، حيث الخلافة العباسية تحتضر، والفرس ومن قبلهم يتحكمون بمصير الخلفاء والأمة، وحيث الفقر المدقع، وشيوع الظلم، وتغييب العنصر العربي عن الساحة. هذه الأوضاع ولدت لغة خاصة، وصوراً ملونة بلون الواقع المر الذي طبع في الشعراء العرب الأحرار الذين وعوا واقعهم وتنبؤوا بالمستقبل المظلم وتطلعوا إلي تغييره بالكلمة والسيف أحياناً كالمتنبي، والشريف الرضي، وأبي فراس الحمداني وغيرهم. وفي هذا البحث نتلمس في شعر الرضي بعضاً من منابع غربته، وهو سليل البيت العلوي يرى ما يؤول إليه حاله وحال الأمة.

البكاء والظمأ:

لم يطبع شعر الشيعة بلون الدم وطعم الظمأ المر من لا شيء، فهو ليس بالشعر المترف وإنما شعر واقع يمطر دماً فرضه تاريخ العلوية الدامي، فقد بدأت المأساة تفتش كل يوم عن واحدٍ من آل البيت بمقتل علي بن أبي طالب –كرم الله وجهه– شهيداً على يد الخارجي عبدالرحمن بن ملجم، فصارت بعد ذلك سنة يعملها الخلفاء وأتباعهم في آل البيت، إن أحد عبيدهم امتدت يده إلى أمير المؤمنين وهو يوقظ الناس للصلاة في المسجد، فضربه وهو مدبر بسيفه المسموم، فقضى بعد ثلاثة أيام، دون أن يراعي حرمة المسجد وحرمة الإسلام ناسياً قول الرسول ﷺ لعلي: ألا أخبرك بأشد الناس عذاباً يوم القيامة، قال: أخبرني يا رسول الله. قال: فإن أشد الناس عذاباً يوم القيامة عاقر ناقة ثمود، وخاضب لحيتك بدم رأسك(٢٠).

ثم كان مقتل الحسين ؓ شهيداً بأرض كربلاء بعد أن انحسر عنه أهل الكوفة إلا قليلاً منهم. وقيل إنه حين نزل بها قال: أي أرض هذه؟ قالوا: كربلاء قال: أرض كربٍ وبلاء.

فاستشهد في يوم الجمعة، يوم عاشوراء سنة إحدى وستين من الهجرة، وهو ابن ست وخمسين سنة، قتله سنان بن أبي أنس وأجهز عليه خوله بن يزيد الأصبحي من حمير، وحز رأسه وأتى به عبدالله بن زياد(٢١) هذا هو الموروث الذي ورثه ابن الأحنف فكراً وثقافةً في حين ورثه الشريف الرضي فكراً ونسباً فتآزرت آلام الفكر وآلام الجسد،

مكونة مفتاح شخصية الشريف الرضي، فقد تشبع بكؤوس الألم التي امتزجت بدماء أجداده فكان إرثه الذي لا يستطيع نسيانه أو تناسيه، بل دفعه ذلك دائماً نحو التطلع إلى الثأر فجاءت قصائده مخضبة بالدم ريانة بالدمع. يقول(٢٢):

كربلا، لا زلت كرباً وبلا   ما لقي عندك آل المصطفى

كم على تربك لما صرعوا   من دم سال ومن دمعٍ جرى

كم حصان الذيل يروي دمعها   خدها عند قتيل الظما

ويلحظ كذلك تجوال سابقه العباس بن الأحنف في تلكم الأماكن الحزينة لكنه لا يصرح باسم المحبوبة ولا يذكر الحدث الواقع بحذافيره وإنما يكتفي بالإشارة الرامزة، حيث كان يأخذ بالتقية من خلال رمز "فوز" المحبوبة، ينيخ العباس بالطَّف الذي سرى فيه طيف فوز الغائبة الحاضرة، ذاك الطيف الذي أطار النوم حتى لم يبق من أثره غفوة، هذا الطيف الذي فجر البكاء بغزارة يقول(٢٣):

سرى طيف فوز آخر الليل بالطف   فنحى الكرى عني وأغفت ولم أغفي

وبات الهوى لي حاسراً عن ذراعه   يلهب في الصدر الهموم ولا يطفي

وتلحظ الموافقة الصوتية في "الطيف" وهو فاعل الحدث "سرى" وبين المكان "الطف" فالفرق بينهما الياء في الطيف، ومحبوبة العباس هذه لا تنتمي إلا إلى مكان طاهر بالحجاز وكيف يمكن أن تجتمع طهارة المكان مع سطوة "الهوى" الذي لا يسكن الصدر فحسب، بل يلهبه لا بالعشق بل بـ "الهموم" على وزن "فعول" لكثرتها وهيبتها وهي لا تنطفي. كما يلحظ أن الجمل في الأبيات السابقة تنبني على الفعل الماضي والمضارع الذي يفعله "طيف فوز" فكيف بفوز نفسها، فهو الذي يملك الإرادة في حين الشاعر مجرد متلقٍ لتبعات فعله فالذي "سرى" طيف فوز، وليكون فعله أقوى ما يكون لا بد أن يكون الطرفان مواتيين، الزمان "آخر الليل" والمكان "الطف" فكان أن "نحىّ" على وزن "فعّل" للمبالغة في سطوة الطيف، فما الذي نحاه؟ إنه "الكرى" في أبسط صور النوم، فكانت الحال متضادة بين "فوز" وبين الشاعر، فهي أغفت ونحت بطيفها الكرى عنه.

والحب الذي بات أشبه ما يكون بالمرض إذ صار "هوى" وهو معرف ليدل على وحدانيته فهو نفسه المعروف، وخص نفسه قيداً مخصصاً "لي" باستبداد الهوى وتسلطه، وقدمه تأكيداً؛ لأنه مصب الألم وهو المعني به، أما الحال "حاسراً" والتي جاءَت على صيغة اسم الفاعل، فقد أحدثت انزياحاً عن المألوف للهوى، فهو يولد في ذهن المتلقي صورة المصارع القوي الذي حسر عن ذراعيه كناية عن استعداده الدائم لما يفعل. وتشعر الجملة قبل أن يكتمل البيت أن الشطر الثاني منه لا بد أن يتضمن العذاب ولذلك جاء "يلهب" ليلخص الاحتراق والألم الذي يمارس على الشاعر. وتتبنى العلاقة بين الشعور "الهوى" والشاعر على الندبة، بل هذا الذي داخل الشاعر أقوى منه، ولا بد أن تكون الغلبة له وهي علاقة صراع داخلي يحوله الشاعر إلى صراع خارجي؛ ليقحم المتلقي معه في الصورة.

ويسبق هذه الكلمات الأربع أربعة نداءات بـــ "يا" التعجبية التي يجنح إليها الشاعر عادة عندما يحتاج إلى مد صوتي ينفس عن الفاجعة، وحين تتعطل لغة الإخبار؛ لتحل محلها الجملة الإفصاحية الانفعالية.

ثم يظمأ رغم أن الوقت "آخر الليل" والظمأ لهب يأكل الصدر، لكنه يفك اللغز موضحاً نوع اللهب، أنه لهب الهموم التي تصحو آخر الليل فتفسد السكينة وتسرق الراحة فتصله شقاء بالنهار، فتغزر الدموع الثكلى التي جاءت تنفيساً عن اغتراب فراق أبدي يرتبط بالمكان (الطف) مسرح مذابح آل البيت عامة والحسين بخاصة، فهذا المكان الذي ابتدع اللطم والندب والبكاء في المذهب الشيعي استرجاعاً لتاريخ مرير ينبغي ألا ينسى.

فيا برح أحزاني ويا درَّ عبرتي ويا ويلتي مما لقيت ويا لهفي

ويغلب هنا ضمير المتكلم الذي أضيفت إليه "أحزان" و"عبرة" و"ويلة" و"لهف"؛ وهنا يتحد العام لدى الشاعر بالخاص، وتصبح مأساة آل البيت مأساته الخاصة.

فلو قام خلق الله صفاً وأفردت لشايعتها وحدي وملت عن الصف

وتقفز من لاوعي الشاعر كلمة التشيع ببنيتها الصرفية ودلالتها المعجمية التي تسيطر على ذهنه. فيقول: "لشايعتها"، التي باتت مصطلحاً يختص به الولاء لآل البيت

العلوي. ولو كان الحديث عن محبوبة بشرية فلماذا يضطر الشاعر إلى رسم موقف خلق الله كلهم في صف مضاد لها في حين وحده يخرج عن الصف ويشايعها، وهل المشايعة سوى النصرة؟

وحيث إن الظمأ لم يروه، يفزع القلب بدمه، فالبكاء وحده لا يجدي إلا إذا امتزج بالدم:

وما بي دمي بل لي إذا مت راحة   ولكن لكيما تسلمي فاسمعي هتفي

هذا البيت يضع "ياء المتكلم" في "بي، دمي، لي" مقابل "ياء المخاطبة" في "تسلمي" فالذي يملكه وهو أقرب شيء إليه إذ هو "دمه"، ولكن إراقته ستسبب له عكس ما يتوقع "الراحة"، فهو يبيع النفس بالأنفس، وكل ذلك مقابل "تسلمي"؛ ولذلك يعود الميزان إلى الندبة في الجملة المستأنفة: "فاسمعي هتفي" ياء المخاطبة الواحدة مقابل ياء المتكلم الواحدة "هتفي". وكأن البيت يشكل عقداً بين طرفين وهو عهد غليظ إذ ثمنه الدم؛ ولذلك ينبغي أن يكون مقدار البيعة بين البائع والمشتري متكافئاً إخلاصاً وكماً بينهما.

وتتضح هذه البدعة الشيعية الأصيلة بقوله(٢٤):

أزوار بيــت الله مروا بيثــرب   لحاجة متبول الفؤاد كئيــب
إذا ما أتيــتم يثرباً فابــدؤوا بها   بلطم خدود أو بشق جيوب
وقولوا لهم يا أهل يثرب أسعدوا   على جلبٍ لحادثات جليــب

فقد اقترن الندب واللطم بزيارة "بيت الله"، والمحطة يثرب حيث رسول الله ﷺ الذي لم تراع حرمته أكف المجرمين. إن البكاء واللطم حتى نزول الدم في يوم عاشوراء ليس سوى نوع من أنواع التكفير عن ذنب التخلي عن الحسين رضي الله عنه.

ولأن بكاء المحبوبة كان مريراً تبكي عين المحب مرارة مضاعفة، فالنسيان لم يأكل الذكرى المريرة ولم يتسرب إليها عبر طيات الزمان، وإن كانت المحبوبة بكت بعينيها دمعاً مسجوماً فلسوف تكون ردة الفعل بأن تبكي "كل عين" من عيون الجماعة، ولا تكتفي بذلك بل تشق الجيوب. وإن كانت عيناها بكت في حادثة، فلسوف تبقى "عين

الشاعر" باكية حتى الموت، فغربة العباس بن الأحنف تستغرق الحياة كلها، وتبدأ منها لا من موته، وإن كانت بدأت بموت غيره. يقول:[٢٥]

لست أنسى بكاءها يوم ساروا ... بأبي دمـــع عينها المسجـــوم
ساق طرفي إلى فؤادي البلايا ... إن طرفي على فؤادي مشوم

إلى أن يقول:

ليت شعري أيرجعـــون إلينا ... فنراهم أم قصدهم أن يقيموا
إن يكن ينفع البكـــاء عليهم ... فابك حتى تموت يا محروم
هل لكم أن نقوم نبكي جميعاً ... ونشـــق الجيوب بالله قوموا

فهو يستحلف القوم بأن يؤدوا جميعاً هذه البدعة التي هي أشبه ما تكون بصلاة جماعية، فقد تكررت مشتقات الفعل "بكى" خمس مرات في هذه الأبيات القليلة، إذ فكرة البكاء هي المسيطرة وليست عارضةً وتتضح هذه الظاهرة في شعر الشريف الرضي، فالحصان التي يروي خدها دمعها على قتيل الظمأ محاولة لريه بدموعها إذ لم تسعفه الأيدي، ويؤكد أن البكاء وليد الظمأ الذي لا يقف عند الحسين فحسب، بل يشمل كل شهداء آل البيت الذين رووا الأرض بدمائهم الزكية فروتهم العيون بدموعها والقلوب بدمائها، أولئكم الشهداء الذين بلغ عددهم (ستة عشر)[٢٦] يقول:[٢٧]

فلم يذوقوا الماء حتى اجتمعوا ... بحد السيف على ورد الردى
تكشف الشمس شموساً فيهـــم ... ولا تدانيها ضيـــاء وعـــلى
وتنوش الوحش من أجسادهم ... أرجلَ السبق وأيمـــانَ الندى
ووجوهاً كالمصابيح، فمـــــن ... قمرٍ غاب، ونجم قد هـــوى

وهذه الصورة لم تعد مسموعةً من المكمون الثقافي الذي ورثه عن آبائه فحسب، بل تصبح رؤيا لا تغادره، تشربها وامتزجت بدمه مع ذلك التاريخ الذي التقمه من أجداده طفلاً غضاً، وصحبه حتى وفاته، وذكر الفتح بن جني: أن الشريف الرضي أحضر إلى السيرافي النحوي وهو طفل جداً لم يبلغ عمره عشر سنين، فلقنه النحو، وقعد معه يوماً في حلقته فذاكر له شيئاً من الإعراب على عادة التعليم، فقال له إذا قلنا: "رأيت عَمْراً،

فما علامة النصب في عمرو؟ فقال له الرضي: بغض علي. فعجب السيرافي والحاضرون من حدة خاطره"[٢٨] فإذا كان دون العشر، وعلى هذا القدر الكبير من الوعي بالفاجعة وتاريخ آل البيت، فكيف يكون شاباً وكهلاً! فحين يسأل أول فكرة تقفز إلى شفتيه الفكرة الأم التي تسيطر على فكره كله، واسم "عمرو"، مجرد الاسم الأول دون نسبه، يفجر عنده الأحداث المستبطنة التي تشكل شغله الشاغل، ومن ناحية نفسية فإن الطفل عجينة شفافة تشكل حسب الأجواء الخارجية التي تنحته وتصممه، فإذا ما جرحت أو اعوجت بقيت آثار التشوه منحوتة فيها، سمة أبدية، لا تزول حين تشم رائحة الهواء فتجف وتثبت، ويصبح تعديلها أو تحولها ضرباً من المحال، لذلك كان من المحال أن يدفن الرضي أحزانه الدموية، ويحرق ذكريات شكلته طفلاً فكانت أحزانه الحقيقية التي يعيشها وكأنه يعاينها ويعاني منها. يقول:[٢٩]

يا رســول الله لو عاينـــتهم ... وهــم ما بين قتــلى وسبــا
من رميض يُمْنَعُ الظــل، ومن ... عاطش يُسقى أنابيب القنـــا
ومسوقٍ عاثــرٍ يســعى بــه ... خلف محمول على غير وطا
متعب يشكــو أذى السير على ... نقــب المنسم مجزول المــطا
لرأت عينـــاك منهم منــظــراً ... للحشى يشجو ، وللعين مــذى
ليس هذا لرســـول الله ، يــا ... أمة الطغيــان والبغي جـــزا
غارس لم يأل في الغرس لهم ... فأذاقـــوا أهــله مر الجنـــى
جزروا جزر الأضاحـــي نسله ... ثم ساقــوا أهله ســوق الإمـــا

ويلحظ التصاق هذا التاريخ بذهن الرضي، من خلال الحدث الحي المتمثل في الأفعال المضارعة التي ترسم حركة أولئك الشهداء وهم يساقون ظمأى خلف المطايا، وهي أفعال مبنية للمجهول: يمنع، يسقى يسعى؛ لأنه يريد أن يسلط الضوء على من تقع عليه الأفعال، إذ هو موضع أهميته فالفاعل معروف ومحتقر بعين الرضي، وربما لأن الفاعلين كثر، يدل عليه نداؤه لهم بـــ "يا أمة الطغيان والبغي" ويستخدم الشاعر الصورة المبنية على المفارقة ففي الوقت الذي يتخيل فيه السامع الماء الزلال بعد "عاطش يسقى

أنابيب" يأتي الشاعر بلفظة مضادة ومفاجئة ينزاح بها عن المألوف المتوقع فتكون أنابيب "القنا" لا الماء، أي الموت لا الحياة.

وكذلك يبني صورته على المفارقة المفاجئة في تصويره رسول الله ﷺ فيلخص الرضي رسالته الخالدة "بالغرس" المخصص بـــ "لهم" لكل الناس، لتمثل فكرة الخصب أساساً لكل حياة وخير، غير أن أولئك أنفسهم بدل أن يثيبوه على فعله برعاية أهل بيته، فعلوا عكس المتوقع فكان هول المفارقة بأن أذاقوا أهله "مر الجنى" مع أن الأصل أن يكون الجنى الطيب نتيجة للزرع الطيب، وقدم المرارة على الجنى استنكاراً وتوبيخاً وتقبيحاً لفعلتهم.

هذا جزاء الإحسان، زرع الرسول لهم الحياة فضحوا بأبنائه، فالغدر شيمتهم، ولم يكتفوا بهذا، بل حتى أدنى حرمة تراعى للميت لم يؤدوها فلم يكفنوا الحسين، بل دفنوه معثرًا بالثرى.

غسلوه بدم الطعن وما　　　كفنوه غير بوغاء الثرى

بل تجاوزوا ذلك إلى حد التمثيل بآل البيت فكانوا يسلخون وجوههم من لحمها:

كم رقابٍ من بني فاطمةٍ　　　عرقت ما بينهم عرق المدى

ولعل الصورة الأم التي كان لها التأثير الأكبر مصرع الحسين بن علي بالذات، وهو الجرح الأعمق في نفسه، فحين يقف مفتخراً بقومه من آل البيت ذاكراً قبورهم تتجلى له صورة الحسين واضحة فيقول: (٣٠)

وقبرا بالطفوف يضم شلوا　　　قضى ظمـــأ إلى برد الشـــراب
وسامرا، وبغداد، وطوســـاً　　　هطول الودق منخرق العبـــــاب
قبور تنطق العبرات فيهـــا　　　كما تنطق الصبير على الروابي

ولعل صورة الظمأ ترتبط بحادثة وهي مرور الحسين على عبدالله بن مطيع وهو في طريقه إلى أنصاره في الكوفة بعد موت معاوية بن أبي سفيان وعبدالله على بئر له، فنزل عليه فقال للحسين: يا أبا عبدالله، لا سقانا الله بعدك ماء طيباً أين تريد؟ قال: العراق قال: سبحان الله. لِمَ؟ قال: مات معاوية وجاءني أكثر من حمل صحف. قال: لا

تفعل أبا عبد الله، فوالله ما حفظوا أباك وكان خيراً منك، فكيف يحفظونك، والله لئن قتلت لا بقيت حرمة بعدك إلا استحلت"[٣١].

فلعل الظمأ وكثرة ذكر الماء الذي يسح في شعر الشيعة فيجودون بدموعهم ودمائهم، له معنى رمزي أكبر، وهو التنغيص، فالماء رمز للحياة، بل هو الحياة. "وجعلنا من الماء كل شيء حي"[٣٢]؛ ولأن آل البيت هم نبع الإسلام واستمرار النبي ﷺ، والإسلام حياة، فإن موتهم أو غيابهم ولد الظمأ، فلا بد من عودتهم؛ لينكشوا بئرها بعد أن عششت فيها الطحالب والثعابين. فالماء (الحياة) لم يعد طيباً إذ جف بعد مقتل الحسين، فقبس من النبوة غاب عن الحياة ، فأورث القلوب العطشى إلى الـــروح الظمـــأ والشوق الذي لا يبرد؛ لأنه جر ويلات فلم تبق بعده حرمة إلا استحلت فعلاً.

فكان موت الحسين ظامئاً مؤثراً عميقاً في نفوس شيعته، حتى إن سقاية الماء في يوم عاشوراء، يوم ذكرى مقتله باتت شعيرة من شعائرهم، بالإضافة إلى البكاء الذي هو نمط من أنماط السقيا، وهذا ما نجده عند العباس بن الأحنف ملمحاً للحادثة لا مصرحاً:

ألا من يرحم الظمآ ... ن يستسقي فلا يسقى[٣٣]

ولا يقف الأمر عند حد السقيا، بل يصبح الدمع خمرتهم التي تجمعهم، وكما أن لكل امرئ ليلاه، فلكل قوم خمرتهم، خمرة المتصوّفة مرحلة من مراحل التجلي، والتلاشي في الذكر، ولحظة الكشف والروح، وخمرة الشيعة البكاء ليس أي بكاء، بل بكاء "بدمع مسبل وسروب"، وحين لا تكفي هذه الدموع الغزيرة لتروي الظمأ، وحين تعجز عيون الجماعة عنها تسعف " بذنوب ". يقول[٣٤]:

سأسقيك ندماني بكأس مزاجها ... أفـــانين دمع مسبـــل وسروب
ألم تر أن الحب أخلق جـــدتي ... وشيب رأسي قبل حين مشيبي
ألا أيها الباكون من ألم الهوى ... أظنــــكم أدركتمـــو بذنـــوب

إن الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الماء من سقيا حقيقية وسقيا إشارية في هذه الأبيات الثلاثة ثمانية: "سأسقيك، كأس، مزاجها، دمع، مسبل، سروب، الباكون، ذنوب" لأن فكرة الحياة مرتبطة بالماء، والموت والحزن مرتبطان بماء العين، فكلاهما يستدعي الجريان والكثرة.

وحين يعجز الذنوب عن شفاء غليل الظمآن يستسقي السماء لمكان قدسي، "بين العقيق وواقم"؛ لأن الفكرة قدسية، فهي ربط بين دلالة السقيا روحياً بمعنى التطهير والندم على مقتل الحسين، وبين طهارة المكان، وحيث إن الذنوب والدمع غير كافٍ، يصرح بالدعاء على طريقة الجاهليين في الاستسقاء للزمن والحدث المائت، حيث لا يعود الزمان ولا الحدث ويبقى المكان شاهداً، ظرفاً وحيداً ثابتاً، فيستسقي له؛ ليبقى حياً، آملاً في إحياء الزمان والحدث، من خلال عودة الحياة إليه والمرتبطة بطقوس الخصب، التي ماتت بتفاصيلها الأسطورية وبقيت رموزها تقليداً عميقاً يتوارثه الشعراء. وينتقل الشاعر في البيت "سقى منزلاً" بين ستة أماكن مفصلة كلها بالحجاز ، لتشمل الحياة كل تلك المنازل الطاهرة، وذكر "منزلاً" تقية.

ولا يستسقي بالرهام، أو المطر الخفيف بل يريده عنيفاً كثيفاً تعكسه كلمة "أجش" ويستحضر الصوت "الرعد" والسحب الممتلئة ربابة "ليجود" من الكرم والعطاء بأقصى صورة، بسقيا لا تأتي من الشمال فحسب، وهي رمز عند العرب للريح المدمرة، ولا من الجنوب فحسب، وهي الريح الهينة اللينة اللطيفة، وإنما يريدها سقيا شاملة، عذاباً ورحمةً، شديدة عامة، وربما تكون سقيا لإعادة الزمان إلى الحياة بعودتها إلى المكان، وهي سقيا خاصة ينزاح بها عن المألوف لدى السابقين من شعراء.

سقى منزلاً بين العقيق وواقمة ... إلى كل أطم بالحجاز ولوب
أجش هزيم الرعد وان ربابه ... يجود بسقيا شمال وجنوب

إلى أن يقول:

فإنا تركنا بالعراق أخا هوىً ... تنشب رهناً في حبال شعوب
به سقمٌ أعيا المداوين علمه ... سوى ظنهم من مخطئٍ ومصيب
إذا ماعصرنا الماء في فيه مَجَّهُ ... وإن نحن نادينا فغير مجيب
تأنوا فبكوني صراحاً بنسبتي ... ليعلم ما تعنون كل غريب

وهذه الأبيات ملغزة وسيحاول البحث فك رموزها في مكان لاحق من هذا البحث، إن شاء الله، لكن موطن الاستشهاد "تأنوا فبكوني" فكأنما هي شعيرة يتلذذ بأدائها ولها

نواميس وأصول، فينبغي أن تؤدى بتأن وخشوع، وكأنما هي السيل الذي في نفس الشاعر من التكتم فأراد أن يعلي صوته مصرحاً بدعوته تلك التي تحول بها كل منتم إليها إلى غريب، فالغربة روحية فكرية، ومبعث هذه الغربة خوف من اللقاء وتكتم، فاللقاء رواء والفراق ظمأ، يقول:

وأظمأ ممنوع الورود إليكم   كما يظمأ الصادي إلى البارد العذب

فثمة قوة تمنع الورود، وليس ببعيد أن تكون السلطة السياسية هي المانع؛ لأن مثل هذا الاعتقاد المشترك محظور لكونه معادياً لها، ولعل العلوية وشيعتهم من أكثر الناس ارتباطاً بتاريخهم، فحرصاً على بقائه حياً في أذهان أبنائهم، يورثونه لهم حتى في أسمائهم، فبالنظر في اسم الشريف الرضي وسلسلة نسبه يجد المرء أنها لا تخرج عن أحمد، ومحمد، والحسن، والحسين، وعلي، وهذه الأسماء ما جاءت عفو الخاطر بل بوحي من وعي دفين في قلب المسمي، فالأسماء تقترن بشخصيات، والشخصيات تاريخ، ومن شأن النسب أن يذكر صاحبه فيوري مشاعره، ويزكي روح الانتماء في نفسه. وليس بغريب أن يتكتم ابن الأحنف وغيره ويخاف من بطش الخلفاء الذين تربى بعزهم وإن كان غير راضٍ عن سياستهم، فعلى مدى التاريخ ظلم الولاة والخلفاء آل البيت، ولم يتوقف ظلمهم عند حد قتلهم، بل أصبح امتهانهم سنة يمارسها حتى العبيد دون أن يجد آل البيت نصيراً سوى الله، حتى وصل الحد بهم إلى أخذ بنات رسول الله ﷺ سبايا.

"فبعد مقتل الحسين ومن معه حمل أهل الشام بنات رسول الله ﷺ سبايا على أحقاب الإبل، فلما أدخلن على يزيد، قالت فاطمة بنت الحسين: أبنات رسول الله ﷺ سبايا؟ قال: بل حرائر كرام..." (٣٥).

عفا يزيد لأنه لا يرضى بالسبي لبنات عمه، لكن حين يصبح العبيد والرعاع سادة تنقلب الموازين فيتحكم أرذالها بنواصي الكرام فتباع بنات رسول الله ﷺ، ففي ثورة الزنج التي استمرت من ٢٥٥ إلى ٢٧٠هـ، والتي تزعمها رجل فارسي يدعى (ورزنين) الذي سمى نفسه بـــ "علي بن محمد، ادعى أنه علوي فأثار الزنوج مدعياً أنه يريد تحريرهم، كان ينادي في عسكره على المرأة من ولد الحسن والحسين والعباس بن عبد المطلب وغيرهم من ولد هاشم وقريش ومن سائر العرب وأبناء الناس، فتباع الجارية

بالدرهمين والثلاثة، وينادى عليها باسمها هذه ابنة فلان ولكل زنجي منهن العشرة والعشرون والثلاثون، ويروى أن امرأة هاشمية من ولد الحسن بن علي بن أبي طالب كانت عند بعض الزنج وسألته أن ينقلها إلى غيره من الزنج أو يعتقها مما هي فيه، فقال لها: هو مولاك وأولى بك من غيره"[٣٦]. ويسجل الشريف الرضي هذه الحادثة التي هزت كيانه، صورة من ذلك التاريخ الأحمر قائلاً[٣٧]:

جزروا الأضاحي نسله ثم ساقوا أهله سوق الإما

وتظهر بشاعة هذه الصورة المختزنة من خلال الألفاظ فلا يختار مثلاً قتلوا وإنما "جزروا" والجزر خاص بالأضاحي التي يتقرب بها إلى الله؛ ولذلك ترى كلمة "الأضاحي" يتستر فيها الفعل "جزروا" لكن ما إن تأتي كلمة "نسله" حتى تقلب الشيء إلى ضده، فالأضاحي ليست كباشاً، وإنما نسل النبي ﷺ وبدل التقرب إلى الله يصبح الأمر قرباناً للشيطان، وحين لا تراعى حرمة الرجال من آل بيته فإن النتيجة هي امتهان النساء منهم.

ويكرر الشاعر "السوق" بالفعل أولاً ثم يؤكده بالمصدر لأن أوجع ما في هذه الصورة هي الحركة، حركة السوق وطريقتها، فالسوق قد يكون إلى شر أو خير، إذ دلالته محايدة لكن إضافته إلى "الإما" خصصته وحددته بالشر في أرذل درجاته، ولخصت "الإما" كل ما يمكن أن يتصور من إذلال وعبودية لإنسانية المرأة، فما بالك إذا كانت من آل البيت؟ فما يحدث النقيض تماماً لوصيته ﷺ لأمته بآل بيته خيراً.

وقد باتت هذه الشجون وحشاً يفترسه رويداً رويداً، لأنه واحد من جماعة، وهمومه هموم جماعته، لذلك يتحدث عن المأساة باسم الجماعة وهذا ما يلحظ أيضاً في شعر العباس بن الأحنف، فالضمائر للمتكلم لا للجماعة، حيث تتوحد الجماعة فيه، فكلهم بعضه. يقول الرضي[٣٨]:

أفي كل يوم يعرق الدهر أعظمي وينهس لحمي جانباً بعد جانب
فيوماً رزايا في صديق مصادق ويوماً رزايا في قريب مقارب
فكم فَلَّ مني ساعداً بعد ساعد وكم جبَّ مني غارباً بعد غارب
وفادحة يستهزم الصبر باسمها تُظمى إلى ماء الدموع السواكب

صبرنا لها صبر المناكب حسبـــةً إذا اضطرب الناس اضطراب الذوائب

وهذا مقطع من قصيدة طويلة يرثي بها خاله أبا الحسين أحمد بن الحسين الناصر وهو من الأشراف توفي سنة ٣٩١هـ، وكعادة الشريف الرضي دائماً لا يفصل الماضي عن الحاضر، والشخصي عن السياسي، والخاص عن العام، ففي القصيدة نفسها- كما سيرد في مواطن أخرى في البحث- يتحدث عن وضع العرب السياسي المزري، وتبدأ الأبيات بالاستفهام عن فعل الدهر فيه مقدماً الظرف القيد المخصص لحدثي: العرق، والنهس، وإحساسه بأنه بات مستهدفاً من الدهر الذي هو وعاء الفعل والفاعل الحقيقي، لكنه يحمل الفعل للدهر، ويحاكم على أنه الفاعل المتهم؛ ولذلك يدخل "كل" التي يضيفها إلى "اليوم" لتأكيد استمرارية الفعل وامتداده وهي صورة تنتمي ألفاظها دلالة إلى مجتمع الغاب المتوحش، وفاعله أعرف من أن يذكر وأطغى من أن يواجه؛ فيلحق فعله المشين بالدهر، لا لشيء إلا لأنه رضي أن يحمله فعلاً وفاعلاً زماناً، فالألفاظ المنسوبة إلى الدهر: يعرق، ينهس، فل، جب، مقابل من يقع عليه الفعل، إنه هنا ضمير المفرد المتكلم الذي يشعر في هذه اللحظات بأنه حقاً- وحيد مفرد مقابل: "الدهر، رزايا، فادحة" ويلحظ أن الشاعر في البيت الأول يبدأ بعرق العظم قبل نهس اللحم على أن المألوف العكس، وهو أن يبدأ الغزو من اللحم لينصرف بعد ذلك إلى العظم تحته، فلماذا انزاح هنا عن الأصل؟

لعل السبب أن فعل الدهر فيه يبدأ من الداخل لا من الخارج، وربما تكون هذه معضلة الرضي، أنه لا يواجه عدواً معلناً وإنما يواجه هماً يخترق العظم أولاً ثم يظهر على اللحم، ولحمه لا شك هم جماعته وآله وذهاب بعضهم وموتهم موت لبعضه رويداً رويداً.

ويلحظ هذا الشعور لديه بالتلاشي الجزئي الذي يحرز تقدماً عليه من خلال التكرارات "جانباً بعد جانب" ساعداً بعد ساعد"، "غارباً بعد غارب" فهذه الجمل متساوية موسيقياً وصرفياً، ودائماً "بعد" تفصل اسم الفاعل في كل جملة منها لتؤكد الظرفية هنا استمرار تكرار فعل الدهر وتعاقبه ومن المقصود بفعلها "صديق مصادق"، "قريب مقارب"، وكأن "صديق" على وزن "فعيل" الدالة على ثبات صفة الصدق في الموصوف قد فقدت دلالتها لدى الشاعر أو لدى المجتمع ولذلك هو يضطر لأن يعيد إليها دلالة الصدق بـــ "مصادق"، "مفاعل" لمعنى المشاركة والمبالغة، وكذلك فعل في "قريب"

مقارب، وكأن "مفاعل" تشير إلى إرادته وسعيه لأن يكون صادقاً والقريب لأن يكون قريباً، فالصدق والقرابة هنا سلوك لا مجرد لفظة محددة الدلالة، ويظل ضمير المفرد الحزين غالباً حتى تصل المسألة إلى "فادحة" موصوفة بأن الصبر يستهزم بمجرد اسمها، فيعود ضمير "نا" في "صبرنا" ويؤكد صبره ونوعه صبر "المناكب" على وزن "مفاعل" صيغة منتهى الجموع لتكون "نا" مقابلها وليس ذلك إلا "حسبة" ومن الحسبة كانت القوة في الصبر في وقت اضطرب الناس (جمعاً) وأي اضطراب؟ اضطراب "الذوائب" التي لا تقوى على الثبات للحظة، وتستدعي كلمة "الذوائب" ما كان يجب أن يكون تحتها، وهو الرأس، موطن الحلم والقوة، لكن الشاعر يضرب صفحاً عنه ويأخذ ما فوقه من شعر ليكون كثرة كثيرة "ذوائب" وترتبط هذه الكثرة بالذوبان والتلاشي والضعف؛ لأن الرؤوس كأنما تلاشت قبلاً ولم يبق منها إلا الذوائب.

اللون في شعر الرضي:

ومما يلفت الانتباه اللون الأحمر في شعر الرضي، ولغة السيف والناب والظفر، فالغروب يتشكل بصور كثيرة في شعره حتى يصبح ظاهرة فيه، وخاصة حين يذكر الدابرين من آل البيت ويرثيهم، فالغروب امتداد لصورة المذابح التي تذكره الشمس بها كل يوم، وكأن وجه السماء شاشة يعرض عليها المشهد نفسه؛ ليعانيه ويكابده فيمضي حياً في داخله، فيصبح بذله الدم ليس سوى محاولة للتعاطف مع أولئكم الأبرار، ففي كل يوم يولد الأمل شمساً مشرقة فلا يأتي آخر اليوم حتى يتحول إلى مذبحة، وفي كل يوم تبعث الشمس لتذبح من جديد وتتفشى دماؤها في سمائه. يقول[٣٩]:

قفوا فأمطروا كل عين دما   بهـــا، واملأوا كل قلب وجيبا
ولا تعقروا غير حب القلو   ب، إذا عقر الناس بزلاً ونيبا

فهي محاولة من أجل الأخذ بالثأر. وتأتي صورة الغروب في قوله:

يشــق المزاد على تربكم   ويمـــري على كل قبـــر ذنوبا
وأسأل أين مصاب الغمام   شروقاً، إذا ما غدا ، أو غروبا

فالشروق ماء صاف، والذنوب ماء السقيا، والغروب الدم، فهذه القبور لا يسقيها إلا الغمام، فلا تكفيها الدموع، وإن كانت الدموع البداية، بل تريد مطراً صافياً مطهراً وهذا لا يكون إلا بالدم، وهو سفك الدم من أجل الحياة؛ لأن قتل البغاة حياة لا موت.

ويؤكد أن هذه القضية هي شغله الشاغل، ومحبوبته وهم لا امرأة عادية قائلاً:

لقد شغلتني المراثي لكم   بوجدي عن أن أقول النسيبا

يستعمل الرضي عنصري توكيد هما اللام و"قد"؛ ليؤكد أنه شغلته المراثي على "مفاعل"، واختياره هذه البنية دال على كثرة تلك "المراثي" ولم يقل "رثاء"؛ لأنه قد يدل بمصدريته على غرض شعري قد يقول الشاعر فيه، صادقاً أو متكلفاً، وينتهي بمجرد نهاية القصيدة، أما "المراثي" جمع مرثية فتشعر بالصدق فيها، والانشغال الحقيقي بها، ولذلك يعاضدها بـــ "وجدي" والوجد هو ما يسكن قلب الإنسان ويصبح خالداً في نفسه حباً أو كرهاً بحيث يكون هاجسه المسيطر، وهو غالباً ما يرتبط لدى العذريين بالهم المتأتي من العشق، وهنا تصبح المراثي عنده حبه الذي يجده في نفسه فكأنما شغله عن المألوف لدى الآخرين وهو "النسيب" الغزل، فقد أحل المراثي محل الغزل، بل تراه كثيراً ما يبدأ فعلاً قصائده برثاء آل البيت بدل البدء بالنسيب، إنه تغيير حتى ببناء القصيدة عن وعي وإدراك، فهم الحب أمواتاً كما هم أحياء.

فكل الكم الغزير من النسيب في شعره ليس بنسيب؛ لأنه لا يقصد به امرأة عادية من دم ولحم، وإنما هي رمز يوصله إلى غايته الدلالية، بل هم الذين فتقوا ملكة الشعر عنده. يقول(٤٠):

بكم في الشعر فخري لا بشعري   وعنكم طال باعي في الخطاب

قدم القيد المخصص "بكم" لتأكيد تخصيصهم بفخره، فإن كان غيره يبحث عن الخلود بشعره ويفرح به فإنما هو فخره بهم، كان ملهماً له وهم سبب أن طال باعه في الخطاب، فهم فنه الحقيقي كيف لا وصورتهم تحيا كل يوم فيه، من المولد حتى الممات:

ومذكري رحمـــاً مغنسة   كالشمس أخلق ضوءها الطفل

رحـــم تعلـــق بالبعيد كما   علــــق الحباء النازح الطول

إن كلمة رحم تتكرر مرتين في هذين البيتين، فهي الفكرة الملحة على الذاكرة تفرض ذاتها وهي رحم ممتدة لا تقف عند حد الأب، أو الجد وإنما تتجاوزه في عمق التاريخ، فهو الوارث الشرعي لهذا النسب وتلك المآسي، صلة ممتدة امتداد حبل طويل يمتاح به الماء من قعر البئر.

واستمرارية صورة الدم والمذبحة في كل يوم ممتدة تصله بالزمن الماضي، بالبعيد؛ فتجعله حبلاً ينزح من الماء نفسه، فهو حبل يصل إلى المنبع ذاته، وهم الماء أي الحياة التي تمتد فيه، وحين تقتل الشمس يسود الظلام؛ فيظهر اللون الثاني يعكس معنى الدم ألا وهو السواد والظلام، الحزن والظلم، يقول مكثفاً الظلام بعد أن يصف مصارع آل البيت(٤١):

يا راكـــب الكرمـــاء غاربها	كالطود أوفى فوقه الشعف
يطأ الظـــلام عـــلى مفـــارقه	والليـــل في أجفانه وطف
ذرع الدجى وطوى خميصـــته	ولها على قمم الربى كفف
حتى نضـــا الإظلام صبغتـــه	وطواه جون الليل منكشف
ماضٍ إذا أهـــــوى به كنـــفٌ	من جنـــة ليل ضمه كنف

تتكرر ألفاظ الظلام في هذه الأبيات (٦) مرات فهي رحلة ليلة مخيفة مجهولة النهاية والمآل، فصورة الظلام مركزة متكررة مكثفة تتناسب مع كثافة الدم والغروب، فالليل ينسدل على الكون وعلى الجفون فلا ترى سوى ظلام، يؤكد شدة سواده بقوله "جون الليل"؛ فالنجوم غائبة وكثيراً ما يرمز الشريف الرضي إلى آل البيت بالقمر والنجوم، وغيابها يترك الليل وحشاً دامساً لا بصيص نور فيه، فهذه هي الحياة بعدهم ظلام لا تضيئه الروح.

الغربة السياسية والمحبوبة في شعر الرضي:

حين خلت الساحة من أبطالها تحكم المتسلطون، والشريف الرضي كابد ما يكابده العالم الذي كشف عن بصيرته في زمن ساد فيه الظلام والجهل والغي، ومن الطبيعي

حين تنقلب الموازين فيصبح أمراء الناس شرارهم أن تتحول الحياة إلى هجير وسوداوية تخرز القلب وتشوه وجه الحياة؛ فتحول المرء إلى غريب.

كانت الغلبة للبويهيين الفرس، قبل هؤلاء كانت الغلبة للأتراك، وحادث اغتيال الخليفة المتوكل في القرن الثالث الهجري على يد حراسه الأتراك كان أولى سلسلة متلاحقة من قتل الخلفاء. وامتهان كرامة الخلافة العباسية ومركزها ومحصلة مكائد الشعوبية في تاريخ الدولة الإسلامية العباسية(٤٢).

وفي قصيدة من مطولات الرضي عدد أبياتها (٧٧) بيتاً، يرثي بها خاله أبا الحسين أحمد بن الحسين الناصر، الذي توفي في رجب سنة ٣٩١هـ، ومطلعها:

لنا كل يوم رنة خلف ذاهب ومستهلك بين النوى والنوادب

ينطلق الشريف من رثاء فرد من الأشراف ، إلى رثائهم جميعاً، ومن رثاء الميت إلى رثاء الأحياء، ومن الفخر بالماجدين من لعرب قحطانيين وعدنانيين، إلى رثاء مجدهم الذي تسلط عليه آل ساسان، ومن تمجيد لؤي بن غالب (جد القرشيين) إلى تحميلهم تبعة تمكينهم العجم من دولة ملكهم باستخدامهم.

ونقف عند إشارة الشريف الرضي إلى ضعف الخلفاء العباسيين وانقلاب الموازين السياسية وفي هذه القصيدة انزياحات أسلوبية جمة من أبرزها انزياحات صرفية دلالية، وانزياحات تركيبية ترتبط بالضمائر، وهذه الانزياحات تشكل عنصراً من عناصر التضليل والتضبيب الفني في القصيدة، ويلحظ أن الرضي كثيراً ما يعمد إليه؛ ليلفع قصائده بالغموض الذي لا يسهل على كل متلق أن يدركه، وهو عملية واعية لديه. كما أن أطراف الصراع حين تتعدد تفرض على الشاعر ضمائر مختلفة، وفي هذه القصيدة خاصة تتنوع الضمائر بشكل لافت للنظر، إذ إنه لا يصارع واحداً، وإنما كثراً: القدر، الحزن، العدو (آل ساسان)، المستسلمين لأقدارهم من العرب، الذات التي بدأت تضعف، الواقع المرير. وتتوزع الضمائر فيها كالتالي:

- من البيت (١–١٤) ضمير المتكلمين يسيطر حيث يتردد ٢٢ مرة في معرض الحديث عن المصائب، وهنا يتحد الشريف مع جماعته من آل البيت ماضياً وحاضراً في تلقيهم المصائب ومنها الموت.

- في البيت (١٥) تحول من ضمير المتكلمين المشتركين في الرزايا والمصير إلى المتكلم المفرد الذي يتكرر في البيت نفسه ٥ مرات، فالشاعر هو المعني فعلاً بشأن الجماعة وهو الموكل بتسيير أمرها، فيتحول العام إلى خاص؛ ولذلك يليه مباشرة البيت (١٦) الذي يحرض فيه الناس على تغيير الوضع لثورة، فيستعمل الندبة بصفته أسلوباً اختصاصياً انفعالياً يعبر به من يطلب النجدة ولا يحتمل وضعه التراخي أو التردد في إجابة الطلب:

ألم يأن، يا للناس، هبة نائم   رأى سيرة الأيام أو جِد ُلاعب؟

واستعمل ضمير الغائب المفرد "هبة نائم" "جد لاعب" حيث النائم واللاعب غائبان فعلاً عن ساحة الأحداث. وفي الموضعين أضيف الفعل الموجب إلى الفاعل السلبي، فالهبة انقلاب وثورة على الفاعل المعاكس "نائم"، والجد هو السلوك الموجب انقلاباً على الفاعل المتسم باللعب، واستعمال الضمير المفرد في هذا الموضع يدل على التقليل ممن يتوخى فيهم الهبة بعد النوم، والجد بعد اللعب، كما فيه تخصيص لكل نائم ولاعب بالحديث؛ ليعلم أنه معني بالأمر، كما في استعمال الغائب مثل هذا الموضع استفزاز لروح الرفض، واستنهاض للهمم التي باتت فرادى لضعفها واستكانتها، في حين كل منها معني بالأمر.

في البيت (١٧) يصرح بعدوه الذي يحرض عليه النائم واللاعب (من العرب) فيذكره صراحة:

حدت بعصاها آل ساسان والتوت   يداها بآل المنذرين الأشاهب

وسنتناول هذه الأبيات بالتحليل في موضع آخر في البحث، وتمتد هذه الأبيات من (١٧–٢٢) حيث يتكرر ضمير المفردة الغائبة الذي يعود على آل ساسان ٩ مرات، وهي ضمائر الغائبة الفاعلة التي "حدت والتوت وحلت..." وهي المتفردة في الفعل المتسلط وذلك كله ماضياً، حيث الآن هي الآمرة الناهية بناء على ذلك الماضي.

وأما الضمير في البيت ١٨ فهو ضمير غائبين يعود على رؤوس من القبائل العربية، وهو (واحد) كان دوره فقط أن يقع عليه فعل آل ساسان، فقد أحاط ضمير

المفردة المتفردة الغائبة بـــ "هم" الوحيدة العائدة على العرب، وكلاهما غائب؛ لأن ذلك في الماضي، لكن الشريف وجماعته والعرب جميعاً يدفعون ثمنه حاضراً، ففعل آل ساسان فيهم ترتب عليه أن "طاروا" ماضياً وكانوا غائبين، وآن لهم أن يعودوا إلى الحاضر والمستقبل.

من البيت (٢٣-٢٦) وهنا يبدأ البيت الثالث والعشرين بخبر حذف مبتدؤه، وغاب الضمير فيه فبعد أن وصف ما حل بالعرب الذين "طاروا" كما يطير الزبد في حضيض المسيل تأتي الأبيات:

مسير مع الأقدار مافيه ونيـــــة ... ولا وقعة بعد اللغـــوب لراكـــــب
من كانت الأيام ظهـــراً لرحلـــه ... فيا قرب ما بين المـــدى والركائب
ومن أصبح المقدار حادي مطيه ... أجد بلا رزء ولا ســـوط ضــــارب
على مثلها يدمـــي الحليم بنانـــه ... عضاضاً على أيدي المنايا السوالب

وقد حذف الرضي المبتدأ وابتدأ بالخبر لأنه لا يريد لكل واحد أن يفهم المراد، ثم إن من فهم ضمير الجماعة الغائبين في "طاروا" يدرك من المعني.

والمبتدأ حسبما يعرفه سيبويه هو الذي يصلح لأن يبنى عليه، والخبر هو محط الفائدة وفيه زبدة الكلام[٤٣] وموضع ألم الشاعر ومحط فائدته الخبر"مسير مع الأقدار"، والمبتدأ هو حال الأمة الظاهر الذي تعيشه وتكابده وهو أوضح من أن يذكر.

وقد التفت شيخ العربية عبدالقاهر الجرجاني إلى قيمة هذا الانزياح بالحذف في الشعر العربي، فيقول فيه: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر أفصح من الذكر، فالصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك ألطف ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر"[٤٤]. كما عد خليل عمايرة الحذف عنصراً من عناصر تحويل الجملة من نواة بسيطة إخبارية محايدة، إلى تحويلية بنية عميقة ذات دلالة خاصة[٤٥].

وهذا المسير مع الأقدار (أفعال) التي تصبح صورة من صور آل ساسان التي التوت، وقلبت موازين الأمور، ولكنها صورة لا شك يهون بها العرب على أنفسهم ما حل بهم، فيستسلمون لهم استسلامهم للأقدار وكأنهم لا يملكون أن يغيروها، و"مسير"

بالمصدر الميمي تشعر بالليونة والطواعية في الانقياد والسير ودور السائر فيه؛ لذلك حتى هذا المسير الذي هو الطريق إلى المصير، لم تحدث فيه أي محاولة للرفض فجاءت "ونية، ووقعة" على وزن (فعلة) اسم مرة لتنفي أدنى حد للرفض أو الإخلال بالمسير، وبعد اللغوب بعد الضجيج، وهو الرفض المبدئي الصوتي، والراكب (فاعل) تستدعي بالضرورة أن يكون فاعل المسير هو " الرَّكوب" الذي هو واقعاً مفعول، وهنا المسير ليس بمسير يليق ببشر، وإنما مسير يناسب آل ساسان التي "حدت بعصاها" وهو تركيب مستقى من معجم قيادة البهائم فالحداء للإبل، والعصا من السطو والقهر والراكب من بيده العصا، والمحصلة الدلالية هي تسخير العرب للعجم تسخير البهائم للإنسان، وتتصدر "من" الشرطية التي تحل محل الضمير المبهم الغائب، وهي تصلح لأي أحد ينطبق عليه فعل الشرط وهو كون الأيام ظهراً لرحله، وجوابه قرب المسافة إلى الهدف، وفعل الشرط "أصبح المقدار حادي مطيه"، وجوابه: وصل إلى الغاية دون عناء أو ثمن، وصورة الراكب والمركوب، الحادي والمطية، السوط والضرب، تلح عن ذاكرة الرضي في هذه القصيدة فهي تختفي من مكان في القصيدة لتعود من جديد إليها، إنها صورة الذل الملازمة التي لا تنفك تعاوده وتتسلط عليه. أما أن تكون "الأيام ظهراً لرحله" فهنا انسجام "مسيرة الأيام" ومواتاتها بأحداثها وآلامها لتحقيق هدف الراكب؛ ولذلك ستكون المسافة المكانية قصيرة وقريبة، إذ الظرفان الزماني والمكاني مرتبطان، وما دام حال العرب "مسير مع الأقدار" فإن "المقدار" بالمصدر يحمل دلالة الإرادة الإنسانية التي تتدخل لتصوغه على كيفية ما، فهو ليس مجرد فعل إلهي مفروض لا مجال للإرادة الإنسانية لتغييره، فهنا تتعاضد إرادة السير بالتسليم لمسيِّرها، وإرادة القدر بالتسليم لمن يحاول أن يصنع القدر، فيكون الزمان، والطرف الآخر (العرب) معينين لتحقيق إرادة الفاعل (الراكب، الضارب، السالب) لكي ينفذ إرادته ويصل إلى المكان، بل المكانة التي يريد، وإذا كان في البدء احتاج إلى السوط والضرب، فالآن هو لا يحتاج إليها "أجد بلا رزء ولا سوط ضارب" وموضع ألم الشريف هو سلبية العرب ولذلك يختم المشهد في البيت (٢٦) بصورة للندم في أقصى صوره:

على مثلها يدمي الحليم بنانه   عضاضاً على أيدي المنايا السوالب

فالضمير للغائبة المفردة هنا في مثلها يعود على الصورة كلها وقد تقدم القيد المخصص "على مثلها" على الفعل والفاعل والمفعول، إذ أصلها المألوف الذي يمثل أدنى حد من الكلمات التي تعطي معنىً يحسن السكوت عليه، فتكون الجملة إخبارية محايدة في أبسط صورة من صورها[٤٦].

يدمي الحليم بنانه على مثلها

ف + فا + مف (قيد مخصص)

على مثلها يدمي الحليم بنانه

قيد مخصص + ف + فا + مف

v

إن الأهم من كل أركان الجملة هو القيد المخصص للفعل، فكأن ما دونها لا يستحق أن يدمي الحليم بنانه؛ لأن الهول يكمن في هذه الصورة خاصة ومثيلاتها، ومن الفاعل؟ إنه ليس أي إنسان، بل "الحليم" الذي يسبق عقله عاطفته، وصبره غضبه، إنها من كبريات الأمور التي لا يملك الحليم فيها حلمه ورشده، فيسلك سلوكاً انفعالياً بدائياً، حتى أنه لا يعترض فحسب؛ بل "يدمي" بنانه عضاضاً، وتكررت الضاد، وكان يمكن للشاعر أن يختار عضاً من المصادر العربية؛ لكنه اختار التضعيف بفك الإدغام ليعطي معنى تكرار فعل العض منه خلال تكرار صوت الضاد الأشد قوة في اللفظة، وزيادة "عضاضاً" تحول الصورة إلى صورة مركبة متكررة

تلازم جر تلازم إضافة ـــــ تلازم جر

على مثلها يدمي الحليم بنانه ـــــ عضاضاً

(قيد مخصص) + ف + فا + مف +

v ـــــ تمييز

ثم بين علة العض حتى يدمي البنان فهو بسبب "أيدي المنايا السوالب، والأيدي هنا بالجمع مقابل المفرد المهزوم، في حين هي متحدة وجماعة وهي أيدي جمع منية

"المناي" على "مفاعل" وفي "السوالب" أيضاً "الفواعل". ترى هل هي المنايا السوالب لأنها سلبت منه خاله المرثي، في القصيدة، أم لأنها سلبت الأمة الإرادة والكرامة وعلى رأسها الأشراف فصارت المنية منايا، والسالب سوالب؟ ومقابل كل سالب وكل فعل لأيدي المنايا، هناك ردة فعل من الحليم المفرد وهو معاودة العض على بنانه المفرد، ولا شيء غير ذلك! إنه فعل المحسور المتألم الذي يقف عاجزاً ولا يملك إلا أن يعض بنان نفسه، بدل أن يقطع "أيدي المنايا السوالب".

تلازم جر تلازم إضافة   تلازم إضافة   تلازم جر تلازم إضافة تلازم نعت

على مثلهـــا يدمـــي الحليم بنـــــانه عضاضاً على أيـــدي المنايا السوالب

(قيد مخصص) + ف + فا + مف + - (قيد مخصص)

V   تمييز   سببية

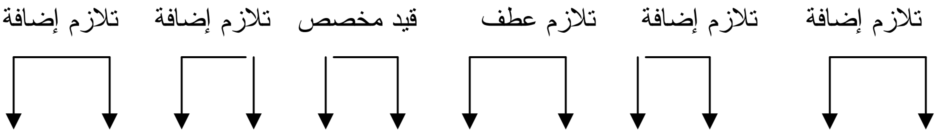
إن وصول الشاعر إلى هذه النهاية التي ترسم صورة تنتهي بسطوة أيدي المنايا السوالب يعود موت الكرامة باعثاً للعودة إلى موت المرثي، خال الرضي لينتقل من العام إلى الخاص، فيظهر من جديد ضمير المتكلم المفرد ٤ مرات في البيتين ٢٧، ٢٨، إنه التحول من الموت العام إلى الموت الخاص، ومن انهزام الجماعة إلى انهزام الفرد، وهذا يستدعي العودة إلى ضمير الغائب المفرد الذي يتكرر ٦ مرات، من البيت ٣٣–٣٦، ثم يتحول ضمير الغائب المفرد إلى الغائبين في البيت ٣٧–٤٣ حيث يتكرر ١٣ مرة، وهو تعداد لمآثر قومه من لؤي بن غالب جد قريش، وهو حديث عنهم ماضياً، والآن هم غائبون ومغيبون، وهم في حكم الموتى، وما مدحهم في هذا السياق سوى ذكر لمآثر الموتى، والحديث عنهم كله بصيغة الماضي، وهي أفعال ماجدة، لكنها مائتة.

أما البيت (٤٤) فيشكل تحولاً مهماً في القصيدة، حيث يعبر فيه عن الافتخار بجدوده وجدود المرثي؛ ليصل إلى دورهم في استخدام الأملاك، وتمكينهم من دولة الملك، وهنا يتداخل ضمير جمع الغائبين بطريقة مبتكرة ملبسة متعمدة، فبعضها يعود على لؤي بن غالب وبعضها يعود على الأملاك، والطريف أن فاعل الاستخدام (لؤي بن غالب) يتكرر ٤ مرات مقابل من وقع عليه فعل الاستخدام الأملاك ٤ مرات. إنها ندّيّة في العدد بين متقابلين. وبعد أن كان الفعل للؤي بن غالب والضمير الفاعل له، يغيب في

البيتين (٤٧، ٤٨) والضمير العائد عليه تماماً؛ لينصرف بكليته إلى "الأملاك" حيث يتكرر في البيت نفسه ٣ مرات، لينقطع دور لؤي الفاعل، والذي كان دافعه دينياً وإنسانياً، ليحل محله فعل الأملاك، (المستخدَمين) وهي ضمائر ارتبطت بسلوكهم وتحولهم من صنيعة إلى صانع، ومن مماليك إلى ملوك. ويستمر كذلك الضمير العائد عليهم في البيت (٤٩) فيقول:

على إرث مجد الأولين تعلقوا   ذوائب أعناق العلى والمناصب

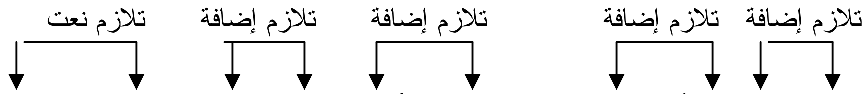
يتقدم القيد المخصص (على إرث مجد الأولين) على الفعل والمفعول،؛ لأن ما يعنيه ويهمه أولاً تحديد الحق وتقييده بصاحبه، وهو مصدر وجعه، إذ أصل الجملة في أبسط صورها:



تعلقوا ذوائب أعناق العلى والمناصب   على إرث مجد الأولين

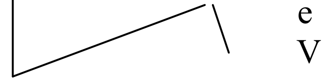
ف + فا + مف + قيد مخصص

لكن جوهر قضية الرضي هي أحقية العرب عامة وآل البيت خاصة في إرثهم فقدّمه



(على إرث مجد الأوليـــن) تعلقوا ذوائب   أعنـــــاق العـــلى والمنـــــــــــاصب

(قيد مخصص)   ف + فا + مف



إن البيت ينبني على تحديد الألفاظ، وخاصة "إرث" التي ينبغي أن يحدد صاحبها فكثرت الإضافة، وذوائب التي اقتضت أن تحدد مغتصب هذا الإرث في أعلى مراتبه.

إن القيد المخصص الذي يبدأ بـــ"على"، للدلالة على الاستعلاء والاغتصاب للحق، ومجرورها "إرث المجد" هيأ للشاعر الانتقال للحديث عن هذا المجد العربي الغابر الذي

تسلط عليه آل ساسان، فيقف وقفة طويلة ويستشهد بشخوص وأسماء معارك عربية خالصة جاهلية وإسلامية، ولا شك أن هذا الاستحضار لتلك المآثر هدفه إحياء النموذج للشخصية العربية الحقيقية، ولتاريخها الحقيقي؛ لذا يعود ضمير الجماعة الغائبين ليظهر، وذلك من البيت ٤٩-٥٣؛ ولذلك نراه في البيت (٥٤) يبدأ ب "غدواً" بالنصب، فيقول:

غدواً إلى هدم الكواهل والطّلى وعودٌ إلى حذف الذرى والعراقب

إن استعمال المصدر في هذا الموضع منصوباً أدل على الحزم من فعل الأمر: "اغدوا" مثلا، وهذا ما حدا بالنحاة أن يعربوه مصدراً ناب عن فعله، ومصدراً منصوباً بفعله المحذوف وجوباً، وكان تقديره عندهم "اغدوا غدواً" لأنهم شعروا بأن فيه توكيداً للطلب. أما الفراء فيراه نصباً على القطع، اذ الحركة في ذاتها هنا قرينة صوتية ذات قيمة دلالية خاصة، وقد عد بعض الباحثين الحركة الإعرابية عنصراً من عناصر تحويل الجملة من بنية بسيطة هدفها الإخبار المحايد في أبسط صوره إلى بنية عميقة ذات دلالة خاصة تنزاح عن المألوف والعادي(٤٧). وهو شبيه بما سماه سيبويه في كتابه بالنصب على المدح والذم، ملتفتاً إلى العلاقة بين الحركة الإعرابية والدلالة من خلال استقرائه للغة العرب(٤٨)، ويلتفت ابن يعيش إلى الفرق بين حركة الرفع والنصب في معرض حديثه عن "ويل للمطففين" و"سلام عليك" رفعاً ونصباً للمصدر فيهما، قائلاً: "والفرق بين الرفع والنصب أنك إذا رفعت كأنك ابتدأت شيئاً قد ثبت عندك واستقر، وإذا نصبت كأنك تعمل في حال حديثك في إثباتها"(٤٩). فغدواً تدع الفعل لتصل الى الاسم، وكأنه لجزم المتكلم فيه صار اسماً، لقرب الزمن ما بين الأمر بالغدو وتنفيذه، وكأن لا وقت بينهما، والأمر محسوم لا يحتمل تأخيراً أو مشورة. وينزاح الرضي هنا عن الانزياح، فلا يعطف "عودٌ" على "غدواً"؛ لأن العود إلى حذف الذرى... رهين بتنفيذ الأول "الغدو" وعندها سيكون العود الى حذف الذرى والعواقب في حكم المستقر وتحصيل الحاصل، واختار الوقت "الغداة" استشرافاً واستشراقاً بمستقبل منير مرتبط بالشمس وغدوها، ولادة زمن جديد، كما أن ما يطلبه حق في استرداد الإرث، ومن يطالب بحق لا بد أن يجاهر في طلبه ولا يتستر فيه. أما "عود" فلا شك تحاول أن تربط الحاضر بالنموذج الذي

رسمه سابقاً، والعود أيضاً، هو إعادة للأمور إلى نصابها أما "حذف الذرى والعراقب" فهو جزاء على "وارتقوا من المجد أنشاز الذرى والغوارب"، وجزاء ارتقاء "الذرى" بغير حق هو حذفها، أي حذف من يعتليها؛ لأن أعلاها من يرتقيها.

من البيت (٥٥-٥٨) عودة إلى الحث والاستنهاض، وأمر بالبكاء على (قبور) فعول، جمع كثرة بدل قبر، إنه استحضار لكل تلك القبور التي لا تمحى من ذاكرة الرّضي، والأمر فيها مبني للمجهول "لتبك" وكل الضمائر تعود على القبور وأصحابها وسجاياهم، إنه رثاء جماعي:

لتبك قبورٌ أفرغ الموت تحتها   سجالَ العطايا بعدهم الرّغائب

واستخدام ضمير الغائبة العائد على القبور، لتجانسها وتجانس أصحابها، ووحدتهم، أما بناء الفعل للمجهول فللتعميم؛ لأن الشاعر يريد للأمة كلها أن تبكي عليهم ، ففقدهم ثكل لها جمعاء.

في البيت (٥٩-٦٢) عودة إلى فعل الدهر فيه بإصابته فيمن يحب، فيظهر ضمير المتكلم الذي يتكرر ٣ مرات فيه مقابل الغائب الحاضر (الدهر) إنه فرد (أنا)، مقابل فرد قاهر (الدهر):

أفي كل يومٍ يَعرُق الدهر أعظمي   وينهس لحمي جانباً بعد جانب

وعندما يصل إلى الصبر يعود ضمير "أنا" المتكلم ليندمج في ضمير الجماعة مقابل "المناكب" و(المصائب)، جماعة مقابل حزمة من الجماعات.

إنه الصراع الدائم بين آل البيت، وبين المناكب والمصائب وصناعها، وهو ممتد على فترات تاريخية متعاقبة، وقد عبرعن هذا الرضي صراحة في البيت (٦٦) حيث يقول:

تحلُّ الرزايا بالرجال وتنجلي   ورُبّ مُصابٍ ينجلي عن مصائب

إن الألفاظ التي تنتمي إلى معجم النوائب لدى الرّضي دائماً تأتي على صيغة منتهى الجموع "الرزايا، مصائب، نوائب، جوالب"، وهي ليست واحدة ولن تكون؛ لأنه يحمل إرث آله وتاريخهم مفصلاً، لا ينفصل عن ماضيه ولا يتناساه وإن كان من شأن الرزايا أن تنجلي؛ إلاّ أن ثمة مصاباً، "ينجلي" انجلاء مناقضاً للمألوف، فلفظة "تنجلي"

تنتمي إلى معجم دال على الإشراق والانفراج والانبلاج إلاّ أن خيبة الأمل الكبرى تقلب دلالة البيت إلى ضده عن طريق المفارقة فالمؤمل أسوأ "عن مصائب"، فالواحد "مصاب" بدل أن ينقشع وينجلي على الأصل المألوف لا يتكشف عن مصاب مثله فحسب؛ بل عن "مصائب" على صيغة منتهى الجموع.

من ٦٧-٧٤ عودة إلى ضمير المتكلم المتألم "أنا" و"أنت" الميت المخاطب لقربه روحاً ومكانةً من الشاعر وإن بعد مكاناً، ربما لأن كليهما ميت فالرضي يلحق نفسه بعالم مرثيه، أو لأن الرضي يلحق مرثيه بعالمه، عالم الأحياء؛ ليتوحد هنا الموت بالحياة والحياة بالموت. هذا العود على المرثي هو عودة باعتبار موته إحدى المصائب التي نالت المتكلم المفرد، والمتكلمين الجماعة.

ابتداءً من البيت ٧٥ "أنا" المتكلم مقابل "كم" المخاطبين ، وهي عودة للتوحيد بين المرثي القريب، والمرثيين السابقين من آل البيت:

ذكرتكم والعينُ غيرُ محيلةٍ ... فأنبطت غدران الدموع السواكب
وما جالت الألحاظُ إلا بقاطرٍ ... ولا امتدت الأنفاس إلاّ بحاصب

والعين الواحدة تصبح منبعاً لـ"غدران" بالجمع مضافة إلى جمع كثرة "الدموع" منعوتة بـ "السواكب" على صيغة منتهى الجموع، إنه استنفاد لكل دمع حزناً متصلاً غير منقطع. ولا يجول لحظ، بل "الألحاظ" جمعاً وكلاً، ويستدعي هذا التركيب من الذهن توقع أن يكون التجول في جمال أو حسن، لكن الخيبة غير المتوقعة "أن تجول" "بقاطرٍ"، ولا امتدت "الأنفاس" بالجمع؛ لترتاح وتنفس وتمد المتعب بالسكينة وتأكد الحياة، حسبما هو متوقع؛ وإنما لتعصف بتنهدات لثقلها صارت حاصباً، ترمي بالحجارة الكامنة في الأعماق، إنها حالة التشبع بالألم التي لم تعد تملك إلا أن تطلق الحزن والألم قاطراً وحاصباً. إن جل الصور عند الرضي تبدأ مشرقة لتنتهي مظلمة، وتنقلب من المنطق المألوف إلى اللامنطق؛ لأن منطق الواقع من حوله يؤول حتماً إلى اللامنطق ولا يخضع لأي منطق معقول.

وفي البيت الأخير (٧٧) ينهي القصيدة، بعود ضمير المتكلم مقابل "أنا" المتكلمين، إنه التوحد بين الشاعر الوحيد في مأساته مع الأخلاء الموتى، وهم معه يعيشون فيه ويمتدون، لذلك الحديث يكون بـــ "أنا" المتكلمين.

وهل نافعي ذِكرُ الأخلاءِ بعدما　　جرى بيننا مور النقا والسوالب

حيث تنتهي القصيدة بالاستفهام الذي خرج إلى معنى اليأس من المستقبل، فالجواب عليه في عقل الشاعر: لن ينفعني ذكر الأخلاء بعدما...) ويتأتى معنى الحاضر والمستقبل من استعماله اسم الفاعل، وذكر الأخلاء، الذكر واحد، والأخلاء جماعة، وهم صفوة الصفوة والذكر يكون بأحد أمرين: في العقل والكون الداخلي، وفي اللسان مع الكون الخارجي. أما "بعدما" ففيها من الدلالة ما ليس في "بعد" إذ كل زيادة في المبنى لا بد أن ترافقها زيادة في المعنى، و"ما" في "بعدما" تشعرك بعظم وهول ما جاءت "بعد" بعده، وهي تختزل كل تلك الأهوال وتلخصها بوقفة مدٍ لـــ "ما"، التي ترتبط في ذهن العربي بالأمر الشامل المركز فيه المبهم، الذي يبهم؛ لأنه أظهر من أن يذكر. ولهذه العلاقة ثلاثة أطراف: أنا (الشاعر)، والأخلاء، و"مور النقا والسوالب" الفاعل الذي حال دون توحد الشاعر، وأخلائه، وكان الناتج "بيننا" من البين والمفارقة، فحال دون توحد الفرد مع جماعته، و"المور" لا شك قدرة ساطية عبر عن جزئياتها وأطرافها الشاعر على مدى القصيدة باعتبار أنه اسم موحد لكل المقادير وأطراف الصراع التي مزقت الشاعر وجماعته، ونالت منه؛ ولذلك استخدم لفظاً عاماً أضاف فيه فعلاً إلى فعل "مور، النقا والسوالب" لتكون سمة عامة تجمع كل من يقف في وجهه ويحول بينه وبين جماعته وهدفه، ولا يخفى ما في كلمة "مور" من شحنة دلالية خاصة لمعنى الهول والنهاية والشعور بالعجز أمام هذه الظاهرة، إذ إنها من الألفاظ الدالة على القيامة وأهوالها في القرآن الكريم "يوم تمور السماء موراً" حيث الحركة المقترنة بالزمان والتحول والتداخل، إنه التحول والأفول، والاستسلام من الشاعر والتسليم مقابل الواقع المؤلم المتناقض على الرغم من رفضه وبغضه له. قائلاً(٥٠):

هم استخدموا الأملاك عزاً وأرهفوا　　بصائـــرهم بعد الردى والمعاطب

وهم أنزلوهـــم بعدما امتـــد غيـــهم　　جماماً على حكم من الدين واجب

تسلقوا إلى العز الممنــع ، وارتقوا   من المجد أنشاز الذرى والغوارب
على إرث مجــد الأوليــن تعلقــوا   ذوائب أعناق العــلى والمناصــب

والرضي يبدع في استعمال البنى الصرفية التي لا يعرف حدود الدلالة فيها على وجه الدقة، والفروقات الخاصة فيها إلا خاصة الخاصة من الأدباء واللغويين، ولا يسهل على المتلقي العادي أن يدركها.

ويرى "ريفاتير أن المرجع النصي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطىً دلالي ما؛ ذلك أن النواة الدلالية كعلامة المرض العصبي يضغط عليها الكبت فيجعلها تتفجر في مواطن أخرى من النص انفجار البركان، فتخرج في أشكال علامات أخرى، أي في أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها"[٥١].

فهؤلاء المماليك باتوا يملكون زمام الأمور، وكلمة "أملاك" هي كلمة مغطاة تصلح للملك وللمملوك ظاهراً، فهم أصلاً مماليك لكن سيطرتهم وضعف العباسيين حولتهم إلى ملوك، إذ أعطتهم ما يعطى الملوك من سلطة؛ ولأنهم ملوك مزيفون استحقوا أن يسميهم "أملاك" فقد جمعوا بين النقيضين الملوكية والعبودية، وفي لغتنا نطلق على ما نملك من مال وعقار "أملاك" على وزن "أفعال" تقليل احتقار لا عدد، كما يعرض بخطورة الموقف وقصر نظر الخلفاء الذين أرادوا العز بهم فانقلبوا ضدهم وتسلقوهم على حساب "إرثهم" أي حقهم المشروع الذي ينبغي أن يتداولوه ولا يحق لأحد أن يقاسمهم فيه، بل بـــ "ذوائب أعناق العلى" أعلى العلى؛ لأنه "إرث" لا مشاع، حتى أمسكوا بالعنق بل بـــ "ذوائب أعناق العلى، أعلى العلى" فكأنما يخنقون الخلافة، وربما رمز بذا إلى قوة سلطانهم ونفوذهم الذي استفحل حتى وصل القمة فتقلدوا العلى واعتلوا المناصب خانقين الدولة غير آبهين بالخلفاء. والرضي لا يذكر الخلفاء صراحة وإنما يستخدم ضمير الجمع الغائب "هم" مرتين تتصدران بيتين: "هم استخدموا الأملاك" "وهم أنزلوهم.." ليعودوا على القرشيين عموماً، حيث يذكر قبلاً لؤي بن غالب وهم جد قريش، وفي هذا الاستعمال ما يشعر بإصدار الحكم، وتحميل المسؤولية للفاعل الذي بات غائباً فعلاً عن الساحة، هذا الفاعل الذي يؤنبه الشريف ويراه مسؤولاً عن صنع أعداء الأمة المتسلطين عليه وعليها من "الأملاك"، ولا

يقف عند هذا بل يأتي بالحل، إنه السيف، ذلك الفيصل الأزلي من عهد عاد وتبع، يفصل بين الحق والباطل ويوقف انتشار الشر وتغلغل المرض الخبيث في جسم الدولة ويصف حال الخلفاء وما بلغوه من ضعف واستكانة فيقول[٥٢]:

لهم ورق من عهـد عـاد وتبـع حديد الظبى إلا انثلام المضارب
فضالات ما أبقى الكلاب وطغفة وما أسأر الأبطال يوم الذنائـب

استدعيت "المضارب" لتدل على تعطيل السيف فالمضارب كثيرة نعم ولكنها "مثلمة" مقيدة غير فاعلة، فإنه وإن كان إرث العرب وتاريخهم منذ أيام الجاهلية مبنياً على قوة السيف وجودته، إلا أن انثلام المضارب وهي رمز للعرب هو علة تلك السيوف التي تحولت إلى مثلمة لقلة استعمالها، ويستحضر صورة مشرقة لفعل السيف في "كلاب" و"طغفه" و"الذئاب" وهي من أيام العرب المشهورة، ليقول إن السيوف المثلمة اليوم "هي" "فضالات" لقلتها وندرتها وضعفها، إنه استهزاء واعٍ يراد له أن يذكر بالماضي، والعرب اليوم بهزال الصورة وضعفها، لعلهم من خلال العقل المقارن للصورتين يحاولون أن يعيدوا للظبى "جمعاً" حدودها ورقتها وفعلها، لعلها تغير ما آلت إليه الأمور من سوء.

وفعل البويهيون ما فعله الأتراك إذ أخذوا يتحكمون في رؤوس الخلفاء يولونهم ويعزلونهم، وكانت البداية حين تنبه المتوكل إلى خطئه وإلى خطورة الأتراك على الدولة فمال إلى العرب بأن ضم إلى عبيد الله بن يحيى بن خاقان اثني عشر ألفاً من العرب، فتنبه إلى ذلك حاجباه بغا الكبير ووصيف وغيرهما من قواد الأتراك، فأتمروا مع ابنه المنتصر ولي عهده، فقتلوه ووزيره الفتح بن خاقان في ليلة من ليالي شوال سنة ٢٤٧هـ، واستشرى شرهم في ذاك اليوم[٥٣] يقول ابن الطقطقي:

"استولى الأتراك منذ قتل المتوكل على المملكة، واستضعفوا الخلفاء، فكان الخليفة في يدهم كالأسير إن شاءوا أبقوه، وإن شاءوا خلعوه، وإن شاءوا قتلوه"[٥٤].

"وقد سن الترك سمل عيون الخلفاء بعد خلعهم، وكان أول خليفة فعلوا فيه هذا القاهر بالله سنة ٣٢٠هـ وذلك لأنه بطش بأحد كبارهم من حجابه، وكانت له سطوته"[٥٥]، وأحصيت يوماً عدد الخلفاء العباسيين الذين سملت أعينهم، وقتلوا على أيدي حجابهم وعبيدهم وجواريهم فتجاوز عددهم العشرين.

"وكان دخول البويهيين بغداد ٣٣٤هـ نذير شؤم يؤذن بنهاية الخلافة العباسية يتسم بتعاظم الفرس وطغيانهم، وهيمنتهم الشعوبية فقد أكثروا من المصادرة والعزل والسمل والقتل، وقد شملت حتى الوزراء وأنصار البويهيين أنفسهم، فقد أقدم عز الدولة بن معز الدولة على سمل وزيره ابن بقية، وحمله عضد الدولة ليطرح تحت أرجل الفيلة، ويصلبه على شاطيء دجلة، كما أقدم الأمير على قتل ابن العميد الذي مات تحت وطأة العذاب حيث سمل وقطع أنفه".

وقد شهد الشريف الرضي في حياته عزل وإذلال الخليفتين المطيع والطائع، ورغم اختلافه السياسي مع الخلافة العباسية فقد آلمه ما حل بهذين الخليفتين ومن سبقهما؛ لأنهما من أرحام الهاشميين(٥٦).

هذا الضعف الذي اعترى الخلفاء، والمجازر التي كانوا ضحيتها بسبب هذا الضعف كان لا بد أن يمحى من ذاكرة الرضي ليحس بالتواؤم، فيزول إحساسه بالغربة. لقد كانت حاله حال معاصره المتنبي الذي يقول في مطلع قصيدة يفترض فيها أنها مدح لعضد الدولة(٥٧):

مغاني الشعب طيباً في المغاني	بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربي فيها	غريب الوجه واليد واللسان
ملاعب جنة لو سار فيها	سليمان لسار بترجمان

فالأرض ليست بغريبة بل ربيع تؤتي أكلها، فهي خصب وحياة وعطاء دائم لكن الغربة تتأتى من هيمنة العجم عليها، فتكرار كلمة "فيها" مرتين تشير إلى الغربة مع أنها واقعاً جمالياً تشرح الصدر؛ غير أن ثمة شيئاً "فيها" جعل "الفتى" وليس أي فتى إنه "العربي" الذي قسم الشاعر غربته إلى ثلاثة من خلال ثلاثة أعضاء فيه: الوجه، اليد، اللسان.

وقدم الوجه الذي هو مجمع البصر والسمع والجمال والشم، والوجه أيضاً عند العرب رمز الوجاهة والهوية؛ ولذلك صار الوجه العربي بلونه وحواسه غريباً في ذاك الشعب، واو العطف بالضرورة تستدعي المضاف المحذوف على نية التكرار فهو غريب الوجه، وغريب اليد، وغريب اللسان، وقدم الشاعر اليد على اللسان، لأنها أداة الفعل الأولى والحقيقية القادرة على التغيير، بها يستعين على مقارعة الشر والقتال والبناء، فاليد

العربية معطلة، ثم أعقبته غربة اللسان ربما لأن الصوت العربي لا يصل، ولا يفهم، ولا تترك له الحرية ليقول ما يشاء، وهو آخر وسيلة ممكنة لتغيير الوضع، بالكلمة، بالإضافة إلى أن غلبة الفرس والأتراك على الدولة جعلت اللسان العربي، بمعنى اللغة ثانوياً غريباً في موطنه. ويطيل الوقوف عند اللسان فالبيت الأخير كله استكمال وتأكيد غربة حتى اللسان العربي؛ فلكثرة ما اختلطت فيها اللغات والطمطمات لو سار "سليمان" الذي عُلِّم منطق الطير وفهم لغة النملة لاحتاج إلى ترجمان، وفي هذا شيء من الاحتقار لتلك اللغات حتى لكأنها أدنى من الحد الذي يليق بسليمان أن يعرفه؛ وذلك ليعكس المفارقة الكبرى بين اللسان العربي المبين الذي هو قمة البيان مقابل تلك الألسنة، ومع ذلك تغلبه ويصبح بينها غريباً، وهي غربة العظيم الفريد الذي يصبح منبوذاً من الشائع الفارغ.

فالوجه العربي ضائع في زحمة الوجوه الأعجمية، واللسان العربي ضائع في زحمة اللغات، بالإضافة إلى التعريض بالفرس وغيرهم من الأمم على الرغم من أنه يقف أمام عضد الدولة البويهي، ولعل ذلك مبعثه أن الإحساس بالغربة قد بلغ الطوفان، فكانت مشاعره أسبق من عقله، لأن هؤلاء العجم ليسوا بمدركين تماماً للغة العربية، فليسوا منها بمتمكنين، هذا إحساس الرضي أيضاً، فالأرض يسكنها غير أهلها، ويبدو أن انتماء فئة غير قليلة من الفرس كان إلى عرقهم أكثر من الانتماء إلى الإسلام، فاتخذوا من مناصبهم منطلقاً لتحقيق حلمهم القديم في إعادة المجد الساساني، وقصة الأفشين وغيره ليست سوى دليل ومثل على النوايا السيئة التي كانت تنطوي عليها نفوسهم، وهذا ما حدا بالشريف الرضي، والمتنبي وغيرهما من ذوي العقل والحكمة أن يحاولوا الوصول إلى المنصب والنفوذ السياسي؛ ليصلوا إلى السلطة والخلافة حفاظاً على وجهها الإسلامي العربي، قبل أن تنتهي إلى الأبد؛ خاصة وقد بلغ الضعف في الخلفاء مبلغه.

ولو وجد الرضي في الخلفاء العباسيين الشخصية الإسلامية القوية التي تسير على نهج الإسلام فعلاً والتي تحارب الذلة والظلم، لما نازعهم الخلافة ولو أحس بأنه ليس بغريب في كنفهم ما بحث عن التواؤم عند غيرهم، يقول مادحاً الخليفة الطائع لله(٥٨):

جزاء أمير المؤمنيــن ثنــائي   على نعم ما تنقضي وعطاء
أقام الليالي على بقايا فريستي   ولم يبق منها اليوم غير ذماء

إن الشاعر وإن يبد مادحاً في البيت الأول إلا أنه يدعو على الخليفة فيبدأ البيت بـــ "جزاء" واستعمال المصدر منصوباً في هذا الفعل من أجل الدعاء، إذ الجزاء يكون بالمثل، والثناء الحمد "لساناً" لا فعلاً.

ووصف نعم الخليفة وقد جاءت نكرة هي و"عطاء" تقليلاً ولن يلبث أن يزيح هذا البيت المألوف إلى ضده في البيت اللاحق حيث يحدد "نعم" و"عطاء" الخليفة له وهي ملخصة في "أقام الليالي..." فالخليفة هو اليد الفاعلة المنفذة لا لأقامة الليالي للشاعر وإنما "عليه"، بل على "بقايا فريسته" وصيغة منتهى الجموع هنا تدل على كثرتها على صغر هذه البقايا التي تكثر كلما صغر حجمها، و"الليالي" بالجمع إشارة لونية وزمانية إلى المصائب التي تقترن دائماً في إرثنا اللغوي والثقافي بها، تلك الغربة التي لم يبق منها سوى الزمان.

ولذلك يكون البيت الأول ساخراً سخرية مرة، مستهزئاً فيه الشاعر، هاجياً لا مادحاً، داعياً على الخليفة لا له؛ لأنه لا يريد أن يبقى لغربة الشاعر بقية من البقايا. فالعطاء والنعم من الخليفة إليه ليست سوى أدوات التعذيب، ولا يبقى من معنى العطاء والنعم سوى الكثرة والإغداق ولكن فيما يؤذي ويعذب. وأن تصبح الليالي قائمة على بقايا فريسته التي لم يبق منها سوى الروح، فهذا قمة الإحساس بالغربة؛ لأنها تمثل انفصال الروح عن الجسد، فالجسد فانٍ، والروح باقية، وكأنه يرمز إلى الخلافة، وهو لا يخشى أن يطالب الخليفة بمساعدته، ويشعره بأنه سيده، وسيفه في خدمته وهو ظامىء، لكنه يطلب النجدة، لأنه يريد أن ينبهه إلى أن الأمر أكبر من كرسي يجلس عليه، بل لا بد من قوة السيف، وهو قادر على أن يحمي الخلافة فيخجله في قوله متابعاً(٥٩):

وأدنى أقاصي جـــاهه لوســـائلي	وشد أواخـــي جوده برجائي
وعلمني كيف الطلوع إلى العلى	وكيف نعيم المرء بعد شقاء
وكيف أرد الدهر عـــن حدثـــانه	وألقى صدور الخيل أي لقاء
فما لي أغضي عن مطالب جمة	وأعــــلم أني عرضة لفناء
وأترك سمر الخط ظمأى خليـــة	وشرٌ قنـــاً ما كُنَّ غير رِواء

فهو يجعل من الخليفة معلماً له، ويذكره بطريقة مؤدبة وكأنه يحدث نفسه؛ لذا غلب ضمير المتكلم، وينبهه إلى ضرورة إعمال السيف، (أغضي) والخليفة يرى، لكنه

يتجاهل فيغضي وهذا خطير. فإن كان خائفاً على الحياة، فالفناء لا بد آتٍ؛ لذلك يجب على الخليفة ألا يخاف أو يضعف وإذا لم ترو قناة الخليفة من البغاة، فهي شر قناة، وبالتالي شر قائد حاملها، إن الرضي يعزف على هذا الوتر من التركيب اللغوي الذي لا شك إن لم يكن مثبتاً فإنه بالضرورة يثير في ذهن المتلقي الصورة النقيضة، فإن لم يكن كذا؛ فإنه بالضرورة سيكون كذا بلا خيار دلالي ثالث، فالخليفة يمتلك قوة السلاح، لكنه لا يسخرها لتحسين الوضع، لذلك أصبح المرء مغترباً في ربوعه. ويؤكد هذا الشاعر في رسمه صورة الرائحين الذين ركبوا مطية الزمان فرحلوا وتركوه غريباً، فمطاياهم معذبة تآكلها سياط السائق:

لها سائق يطغى عليها بسوطه   ويشدو على آثارها بحداء

هذه المطايا ليست سوى الخلافة العربية التي تسلط عليها العجم فساقوها، كما صرح بذلك في قصيدة سابقة، والسوق في القرآن الكريم وفي اللغة العربية الفصيحة قيادة مطلقة محايدة تدل على مطلق فعل السوق، غير أن متعلقات "السوق" في التركيب هي التي تجعله حسناً أو سيئاً، وهو هنا سيء الدلالة؛ ذلك لأن "يطغى عليها" تشير بوضوح إلى تجاوز الحد المألوف من سياسة المطية، ومتعلق الفعل "عليها" يؤكد فعل الاستعلاء والتسلط والظلم. وتذكرنا هذه الصورة بموقف زوج امرئ القيس الشاعر حين حكمت بتفوق علقمة الفحل عليه وعللت ذلك أنه يقسو على فرسه ويدفعها دفعاً في حين أن صاحبه يقودها قوداً حسناً فتأتيه دون عناء. أما الشدو فهو الغناء، والحداء ضرب من البحور الشعرية تحبه الإبل، فإذا ما غني لها أسرعت، لكن الحداء هنا ليس لتنشيط المطية، بل لإرهاقها واستنفاد طاقتها، إذ هو لا يشدو لها وإنما "على آثارها"؛ ليقودها بعنف وإرهاق، بذلة وخضوع وهوان، فهو أسلوب مفروض بالقهر والإلزام لا يملك المقود فيها أن يعترض.

ويعمق صورة الذل بالأداة (بسوطه) وهذا السائق الشادي يغني على لحن آهاتها، مستلذاً بتعذيبها، وآثارها (بقاياها) وهذا يعني أنها أشرفت على الزوال، وهي في أمس الحاجة إلى النجدة؛ لإبقاء معالمها قبل أن تتلاشى تماماً.

ويقول في موطنٍ آخر مؤمناً بأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة[٦٠]:

إذا العربي لم يكن مثل سيفه مضاءً على الأعداء أنكره الجد

فالمسألة باتت قومية زرعها الأعاجم في نفوس العرب بشعوبيتهم، ثم يستأنف مبيناً سبب غربته، ضياع "الفتى العربي" بصورته الفروسية القوية، والفتى الضائع لم تضق به أرضه لعلة فيها وضيق، بل ضاق المرء بنفسه، فهي غربة روحية ترتبط بغربة خارجية فيقول:

ما ضاق عنه كل شرق ومغرب من الأرض إلا ضاق عن نفسه الجلد

لا شك في أن الشاعر ينزاح عن المألوف تصوير الغربة بهذه الصورة المبتكرة، فإحساس الإنسان بضيق المكان على اتساعه، وتعبير الشعراء عنه مألوف ورد في القرآن الكريم وفي الشعر:

لعمرك ما في الأرض ضيق على الفتى ولكن أخلاق الرجال تضيق

ولعل الشريف الرضي يبحث عن المثال كما كان يفعل المتنبي، ولذلك فتنه مثال المتنبي. "وفي الزمن الجائر الذي هضمت فيه حقوق العرب وسلبت إرادتهم يفخر بالزعيم العربي سيف الدولة الحمداني، أمير حلب والجزيرة فيقول في معرض رثائه لابنة الأمير الحمداني"[٦١].

من البيض العقائل من معد بنين قبابهن على الجـــلال

لسيف الدولة العربي فيـــها صنع القب قام على النصال

ويؤكد عروبة سيف الدولة فهو لا يقول الحمداني، بل العربي، شيمة وأصلاً ونخوة وقوة وذلك بعد أن يذكر نسبه؛ لأن الشك بات الغالب على اليقين في صدق انتماء العجم إلى الحضارة الإسلامية، وينظرون إليها على أنها عربية، وهم ذوو حضارة فارسية أو تركية أو غيرها حسب عرقهم. غير أن الشريف يتحفنا بصورة جديدة للضيق في أقصى صورة يمكن للعقل أن يتخيله "إلا ضاق عن نفسه الجلد"، ويقدم الشاعر القيد المخصص "عن نفسه" ليمهد للفظة المضيئة التي تنسف التصور المألوف "الجلد" هذه الصورة التخيلية التي تصور النفس تتمرد وتتمطى وتكبر وتحاول الخروج والجلد

يحشرها ويقلصها، كأنها عملاق في قمقم، وهي صورة لغربة دائمة وحالة عذاب مستمرة، تتنامى لتصبح أسطورة.

ويختار الشاعر أن تكون منازل الحمدانيين "قباباً" لا قصوراً، رمزاً إلى الحضارة العربية وأصالتها، ويوازن الشاعر بين سيفين في بنية البيت الثاني حيث يبدأ بسيف الدولة "الشخص" وينتهي البيت بـ "النصال" جمع نصل، وهي حدود السيوف، أدوات فروسية، وهو "قب" والقَب سيد قومه وفارسهم لينسجم المكان "القباب" مع من يسكنها "القب" ولينسجم المسمى سيف الدولة مع أدوات الدولة وقوام قوتها "النصال" إنه انسجام بين الاسم والمسمى، والمكان والمكانة، والكلمة والفعل، والأصالة والسيادة، والبساطة والعظمة.

ويظهر بغضه لأولئك الذين اغتصبوا الملك بقوله[٦٢]:

خطوب لا يقاومها البقـــاء	وأحوال يدب لهـــا الضـــراء
ودهر لا يصيح به سقيـــم	وكيف يصيح والأيـــام داء
وأملاك يرون القتل غنمـــا	وفي الأموال لو قنعـــوا فداء
هم استولوا على النجباء منا	كما استولى على العود اللحاء
مقـــام لا يجـــاذبـــه رحيـــل	وليل لا يجـــاوره ضيـــاء
سيقطعك المثقـــف ما تمـــنى	ويعطيـــك المهند ما تشـــاء
بلونا ما تجـــيء به الليـــالي	فلا صبح يـــدوم ولا مســـاء

مجيء تلك الأقوام خطوب (فعول) جمع كثرة، بعدد أجناسهم وأفرادهم، والأحوال لا بد لها من فاعل جعلها تجلب الضراء، والدهر ليس سوى الفعل الإنساني، والزمن ليس سوى قطار يحمل الإنسان عابراً به المجاهل المختلفة التي لم يرها قبلاً، فيها الحلو والمر، فحين تكون مورقة الأشجار مخضرة بلون الأمل يشكر الوسيلة، وحين يعجز المرء على مواجهة القوة التي تسلبه الحياة، يعترض على حامله؛ ولأن رحلة الرضي لم تخض سوى الدماء، ففي كل يوم يتشوق إلى الشمس لكن الركاب تحمله إلى صوب جديد وغربة جديدة تتكرر صورة الدهر الملوم الذي لا يحمل إلا الألم، والدهر لا يفعل، بل يفعل فيه، والفاعل عادة الإنسان؛ ولأن السوء يكاد يكون سمة أهل ذاك الزمان، فإن المفعول فيه يصبغ بسوئهم ويطبع بطابعهم، فالدهر السقيم هو المصبوغ بيد "الأملاك"

الذين "يرون القتل غنماً"، فهم لا يكتفون بالمال الذي سلبوا وكان مطمعهم، بل يتحولون إلى سفاكي دم، القتل عندهم هواية، وهذا يتناسب مع صورة سائق المطية الذي يسومها العذاب ويتغنى متلذذاً بشقائها. وتتضح هذه الدلالة عندما يعطينا الرضي مفتاح رمزه بقوله: "هم استولوا على النجباء منا" فيتحدث بلغة الجماعة وذا يؤكد أنه منتم إلى الخلافة العباسية، لكن ضعفها يجبره على الحزم؛ ولذا صبغ المكان كما صبغ الزمان بالظلام الذي هو انعكاس لقبح فعلهم.

وهو ليل طويل "لم يجاوره ضياء"، فهذه السمة المميزة للعصر والمكان، ولعل هذا هو السبب العميق للإحساس بالاغتراب، والشاعر يريد للظلام أن ينجلي فتقطعه أضواء، لذلك سيلجأ إلى استئصال فاعله فيقطع الظلام بقطعهم بالسيف، لأنه الحكم والفيصل بين الظلام والنور، والحق والباطل، بين لون (الحياة) ولون الموت، لون الكرامة ولون الذل، وفي هذه الأبيات ما يؤكد أن الصور الدموية ليست هواية عنده بل وسيلة من أجل الفصل، فيأتي سيفه مطهراً لا مدنساً، فالقتل عنده من أجل الحياة؛ لذا حين يتحدث عن فعلهم يقول "يرون القتل" فهو قتل يعني الفناء وهي رمزية فكرية ترتبط بمعتقد، أما مهنده فلنصرة الضياء على الظلام، والضياء حياة، والظلام موت، وهو مقتل "للمقام" (مقام الظلم واستمراريته) ولرحيل الظلم وموت حياة.

ويسلك الرضي في هذه القصيدة طريق المجاهرة والمصارحة للتعبير عن رأيه، ويرهص إلى رفضه للتقية التي كان يتبعها قبلاً، فيقول متابعاً:

ولو جاهرته بالبأس يوماً   لأبرأ ذلك الجربَ الهناء

لقد يئس من التخفي ورأى أن التغيير لا يتأتى إلا بالإشارة إلى موضع المرض ورفع الصوت في توجيه الأنظار إليه؛ حتى يسهل البحث عن الدواء، فهو حريص على صحة الأمة، التي باتت مريضة بداء معدٍ، يستوجب العزل، والتقزز، لكنه لا يريد التوقف عند حد الاعتزال. وذاك موقف سلبي، وإنما لا بد من العلاج وإن كان بالقطران "الهناء" كما يسميه العرب. ويتحدث عن مرضها حديث الوامق الخائف عليها، لا المتشفي الحاقد، ويبلغ بذكره التخفي والتقية أن يؤنبه ضميره على مدحه اللئام، ولعله يعني بهم البويهيين ومن هم على شاكلتهم فيقول(٦٣):

أُهذب في مدح اللئام خواطـــري فأصدق في حسن المعاني وأكذب
وما المدح إلا في النبي وآلــــــه يرام، وبعض القول ما يتجـــــنب
وأولى بمدحي من أعز بفخــــــره ولا يشكر النعماء إلا المهــــــذب
أرى الشعر فيهم باقيـــــاً وكأنما تحلق بالأشعار عنقاء معـــــرب
وقالوا: عجيب عجب مثلي بنفسه وأين على الأنام مثــــل أبي أب
لعمرك ما أعجبــت إلا بمدحــــهم ويحسب أني بالقصائد معجــــب
أعد لفخري في المقــــام محمداً وأدعوا علياً للعلى حين أركــب

يستخدم أسلوب الحصر في تحديد الفئة التي ينبغي للمدح أن يكون فيها، وحدها دون غيرها، إنه النبي وآله، فلا يعترف بأي مدح في غيرهم، وكأنه يصرح بأن كل مديحه لغير النبي ﷺ، ورهطه لم يكن سوى كذب اقتضته الضرورة؛ لأنه لا يصدر عن صدق في المشاعر. ويبرر لنفسه أنه يتواضع في مدحه اللئام، فيصدق أحياناً، يصدق حين يتحدث عن المعاني بعموميتها، أما الكذب فحين يتحدث عن الشخصيات، لذلك ترك كلمة "أكذب" مطلقة دون أن يأتي بعدها بتتمة مقيدة توضح مواطن الكذب، فكأنه يحاول المراوغة على الرغم من أن شعوره واضح، فمدح اللئام يذل، لذلك أولى بمدحه من يعز بالفخر بهم.

وفكرة التذلل يمقتها وتقلقه، لذلك يعزوه للتواضع لا التذلل، لأنه يرى في نفسه "عجيب عجب مثلي بنفسه" أعظم وأرفع؛ لأنه ينتمي إلى آل البيت الذين لا يصلح المدح إلا بهم ولهم، ويعد إعجابه بهم إعجاباً بنفسه، ويؤكد بالقسم ولامه أنه لم يصدق إلا بمدحهم، ويخصص من آل البيت بعد الرسول ﷺ، علياً، ويعني به ذريته، فيخرج بذلك حتى العباسيين؛ لأنهم ضعفوا والضعف جعلهم أذلة، فصاروا من أذناب اللئام كما عبر عن ذلك في مكان سابق فمن باب أولى أن يكون مدحهم أدعى إلى الذل.

وحتى حين يمدح فإنه فعلاً يمدح المعاني دون الشخصية، يقول في قصيدة يمدح الملك شرف الدولة(٦٤):

أحظى الملوك من الأيام والدول من لا ينادم غير البيض والأسل

يبدأ بالحكمة لا بالمدح مقرراً حقيقة يرتئيها وهي حقيقة موجعة، فأحظى الملوك– على التفضيل، بل "الأحظى"، بالملك من لا ينادم إلا السيف والأسل، ولعله يقصد التعريض بالبويهيين، فمعيار الملك بات الذي "لا ينادم" وهي كناية عن الانقطاع عن العاطفة الإنسانية والفكرية في الارتباط بالفروسية، فنديمه فقط البيض والأسل. ولا تخفى الدلالة الاجتماعية للمنادمة المرتبطة بالمجون واللهو والعبث والتسلي المنقطع عن ملة "علي"، وكأنه ذلك الذي لا يعرف لغة سوى لغة القتل والطعن، وكأن الملك بات بعيداً كل البعد عن الحق التاريخي أو التميز الفكري.

وحين يخاطب أحد البويهيين يصر على كلمة " أملاك " لا ملوك، وهنا يؤكد المعنى الذي ذهبنا إليه سابقاً.

هنئت يا ملك الأمــلاك بمنزلة   ردت عليك بهاء الأعصر الأول
دعاك رب المعالي بزين ملته   وملةٌ أنت فيها أعظـــم المــلل
صدمت بغداد، والأيام غافــلة   كالسيل يأنف أن يأتي على مهل

يقول "هنئت"، فالشريف لا يهنئ شرف الدولة، بل يحسده إذ بنى الفعل للمجهول الغائب لا لنفسه تبرؤاً من نسبة الفعل إلى نفسه. وما المنزلة التي ردت عليه بهاء الأعصر الأول؟

الأعصر جمع قلة، وتشير إلى أزمان متقطعة، وإن كان الشاعر يقللها تقليل ازدراء و"الأول" تشير إلى قدم تلك الأعصر، وهي لا شك قبل الإسلام، وهذه إشارة إلى الحضارة الفارسية، وأخذ منها صفة البهاء أي الشكل دون الجوهر، فلم ينسبها إلى القيم العليا كالشرف والعظم والشجاعة كما هو مألوف في المدح في زمن الرضي لأنه أصلاً لا يعترف بشرعيتها، "ورب المعالي" الذي دعاه يزين ملته كان أعمى؛ لأنه ظنه يشترك معه في الملة فسوده. أما "ملة أنت فيها" فهو تعبير يشير بازدراء لهذه الملة فيشعر بأنها مبتدعة فلم يقل مثلاً "ملتك" أو دينك "كما لم ينسب هذه الملة إلى الإسلام، وقد جاءت نكرة لتدل على أنها ملة وحسب. وأحسب أنها ملة الفرس إذ عممها، ولو أراد الإسلام لحدده بلفظه. أما وصفه ملة بأنها "أعظم الملل" فقد لا تكون العظمة هنا رفعة؛ وإنما قد تكون أعظم الملل بمعنى أشدها عتواً وسطوة، فهي ملة الفرس التي استشرى أمرها؛

لذلك عاد بها إلى الماضي القديم لا القريب، فالماضي القريب للعرب، أما القديم في "الأعصر الأول"، فللفرس أيام جاهليتهم. وكلمة "رب" تتناسب مع كونه "ملك الأملاك" فثمة ولي لنعمته أسبغ عليه ما هو فيه، فكانت الصدمة، "صدم" بغداد مندفعاً، وفي هذه اللفظة ما يشعر بالحركة والاندفاع والمباغتة والغدر والحقد المعتق واستغلال الأوضاع ولو أن الشريف يريد معنى المدح لاستعمل كلمة "فتحت" "ظهرت" "نصرت"، ولكنه اختار "صدمت" لتعطي الدلالة الكامنة في ظلال اللفظة، "والأيام غافلة" ولو لم تكن كذلك لما استطاع أن يصدمها، ويقصد بها غفلة الناس ورب النعمة الذي أحسن الظن به فعمل لحساب نفسه. ومما يؤكد هذه المعاني الصورة التي رسمها له "كالسيل يأنف أن يأتي على مهل"، فحركة السيل هي حركة البويهيين من الداخل من قلب الخلافة وعاصمتها ومن الخارج في تجمعهم وتكتلهم؛ مما ينبيء بأن هذه الصدمة كان مخططاً لها إذ طلعت طفرة واحدة بقوة جارفة كالسيل وهي تناسب لغة السيف التي لا يعرفون سواها، وهذه الصورة بالإضافة إلى قوله:

يا قائد الخيل، إن كان السنان فماً فإن رمحك مشتاق إلى القبل

تؤكدان أن البويهيين هم المعنيون بالذين "يرون القتل غنماً"، فهم بحقدهم مشتاقون إلى قتل العرب فكانوا كالسيل العارم، ولم يمدح شاعرنا البويهي مثلاً بالشجاعة وإنما نعته بصفة اسم الفاعل المشتق من مجرد لفظ "القيادة للخيل" وهو لفظ محايد يعني مجرد القيادة ولا يومي بأي معنى للفروسية أو الشجاعة ويركز على أن يجعل أدواته مناسبة "للصدمة" ومكملة للصورة الأولى التي بدأ بها وهي تتنامى في كل القصيدة. ولذلك صورة السنان لمتدل على أنه أداة لإحقاق الحق وإبطال باطل، بل مجرد فم صفته الدائمة والملازمة أنه "مشتاق إلى القبل"، وهي صورة غير مألوفة في الشعر العربي، لكن من جعل السيف الأسل "نديماً" لا شك سيكون سنانه ماجناً عابثاً أيضاً، والأصل أن انغراس السنان في الأجساد مؤلم بشع. إنها صورة هزيلة ساخرة سخرية مرة.

لكن من وصل به العبث حده والمرض أشده، سيرى في ذلك مدعاة للسعادة والمتعة التي تعكسها العلاقة بين السنان الفم، والأجساد موضع التقبيل، وهي صورة فنية متنامية

من تقنيات الأسلوبية الشعرية وهي تنبني على إدراك الشبه في اللاشبيه، وذلك لمبرر داخلي ورؤية خاصة أراد أن يرسمها الشاعر للمخاطب. ويقول في القصيدة نفسها:

لله زهرة ملك قـــام حاســدها وليس يعلم أن الشمس في الحمل

لا تأسفن من الدنيا على سلفٍ فآخــــر الشهد فينا أعذب العسل

يتحسر متعجباً على "زهرة ملك" في قوله "لله" والتي بنيت على محذوف يتضمن الشكوى، وكأن المشكو إليه لا يرضيه ما يجري لزهرة الملك التي قام حاسدها بالوقوف عليها، وتستدعي "قام" معنى الثورة في هذا السياق الذي لم تخصص فيه اللفظة بنوع القيام، والحاسد هم البويهيون، متغافلين عن أن لكل شيء أوانه وأن الشمس التي هي رمز للعلوية كما يتضح من صورهم في ديوانه ستأتي لكن في وقتها في "الحمل"، ويلحظ تنامي الصورة المبتكرة فالزهرة الواحدة المشرقة من النجوم، وإضافتها إلى الملك ولدت جواً نورانياً سامياً يؤلف بين المضاف والمضاف إليه، ولم تقف الصورة عند هذا الحد لكنها امتدت ونمت لتستدعي الشمس، وموقعها الحمل، ومع أن الرضي يتحسر على ضياع زهرة الملك إلا أنها في النهاية واحدة، وليست هي الملك كله، وإنما الأصل الذي تقتبس منه النجوم نورها الشمس، والمصدر الذي يقتبس منه الملك وجوده وشرعيته آ ل البيت، وإن غاب نجمهم من الأفق فما زال نجمهم الأكبر موجوداً غير أنه في الحمل، كناية عن الغياب الآني لا الأبدي؛ لأنه غياب من يستعد للعودة أقوى وأسطع وأدوم، كما أن "زهرة ملك" ذاتها تستدعي معنى آخر في البيت اللاحق؛ مما ينم على قدرة تخييلية فائقة لدى الشاعر في التركيب والاختزال والاستدعاء، فيبدأ البيت الثاني معزياً نفسه لا ممدوحه، فالمخاطب هنا ذاته لا الممدوح ظاهراً، فيقول: "لا تأسفن من الدنيا على سلف"، والسلف الماضي القريب، ونون التوكيد الثقيلة تساعد الشاعر على التنفيس والتحسر والتعزي، إذ لا بد للحاضر أن يتصل به. والضمير في "فينا" ضمير المتكلمين الذي يظهر في شعر الشريف حين يتحدث عن شيعته وآل بيته وبناء بيوت الشهد التي تمثل مرحلة التعب والتحضير في حياة النحل الدائبة، وفي حركته الجماعية هو بداية الحصول على أعذب العسل الذي يتناسب مع "زهرة الملك" التي سيمتص العلويون رحيقها؛ ليعطوا الحياة طعم الحلاوة بعد المرارة آملاً أن يكون "آخر الشهد فينا " أي الأشراف،

الخاتمة السعيدة لمآسي الأمة، فالضمير "نا" المتكلمين إشارة أسلوبية إلى أنه وجماعته المعنيون بهذا. ويلحظ أن هاتين الصورتين في البيتين السابقين يبدأ فيهما الشاعر متحسراً متألماً وينتهي متفائلاً مصمماً بعزم على تحويل الفشل إلى نجاح، والضعف إلى قوة، والغياب إلى حضور، والأمل إلى عمل، والخسارة إلى ربح، والتعب إلى شهد. إن الروح الإيجابية العالية هي التي توجه هذين البيتين كما توجه الحاضر. وعندها يمحون المغتصبين كما يقول في قصيدة يمدح بها الطائع لله:

ويـــدٍ إذا استمطرت عابر مزنها   دفعت عليك من الزلال السلسل
تمحو أساطير الخطوب كما محا   مـــر الشمال من الغمام المثقل

يبدأ البيت ب "واو" رب التي عادة ما تستعمل لتشير إلى فاعل معنىً نكرة يقدم، ويتعمد الشاعر أي يكني عنه لغاية ما. ويد هي الفاعل معنىً هنا؛ ليضع قوة هذه اليد، يد الشيعة، التي نكرها حرصاً على سلامتها، تلك: الجماعة التي تتحول محض يد واحدة لقوة ترابط أفرادها وتعاضدهم، يضعها أمام الخليفة؛ ليصرفها خدمة له وللإسلام فيتعاضدوا من أجل محو "أساطير الخطوب"، فالمتسلطون على الأمة ليسوا فقط أسطورة خارقة باطلة وأكذوبة كبرى، بل أساطير "على صيغة منتهى الجموع". وهذه الأساطير ليس للاستمتاع أو التسلي وتنمية الخيال، بل "الخطوب" جمع كثرة فهذه الأساطير هي التي صنعت "الخطوب" الأسطورية وهل من أسطورة أكبر من تسلط العبيد على آل البيت؟ إذ ينبغي محو هذه الأساطير، لا إزالتها فحسب، وهو أمر بات ضرورياً فمحوها تطهير؛ لذلك يستدعي هذا المعنى صورة الاستمطار، على استفعل التي تفيد معنى طلب المطر الذي هو "زلال" لهم، وسحق لأعدائهم تطهيراً للبلاد من أساطيرها، بمسح مسببها من الوجود. فالمسألة باتت مسألة مصير أمة؛ لذلك أطال الشاعر تفصيل صورة المطر الذي يريد، ومطر لا تجلبه ريح "الصبا" التي تكون رمزاً عند العرب للشفافية والخفة، وإنما ريح الشمال التي ترمز في الشعر العربي، وخاصة الجاهلي إلى العنف؛ لأنها تكون باردة محملة بالأمطار الغزيرة وأحياناً الطوفان. وشاعرنا يريد الاثنين الماء الزلال لكامن في الصبا، والعذاب الكامن في "ريح الشمال" و"الغمام المثقل"، لا فئة أو شخصاً بعينه. وهذا يرتبط ببيت سابق في القصيدة نفسها، يقول:

فلأنت أولى بالإمامة والهدى وأذب عن ولد النبي المرسل

فالبيت يبدأ بلام التوكيد للمبتدأ المخاطب "أنت" و"أولى" و"أذب"، صيغتا التفضيل جاءتا لتشيرا إلى المنافسة القائمة بين الخلفاء العباسيين والبويهيين، وأن العباسيين "أولى" و"أذب" عن العلويين. وتبلغ غربته غايتها منبهاً الخليفة إلى وضع الأمة المزري، وآل البيت خاصة من عباسيين وعلويين قائلا[٦٥]:

وأنعم منا في الحياة بهائم وأثبت منا في التراب جبال

وأيضاً، ترد صيغتا التفضيل "أنعم" و"أثبت" لتجعل حياة البهائم والجبال مقارنة بوضع آل البيت. وهي تفضيل قائم عن رسم الواقع المؤلم في حين التفضيلين السابقين "أولى" و"أذب" يرسمان ما ينبغي أن يكون لا ما هو كائن فعلاً.

والبهائم تتناسب مع الكلاب التي أصبحت تعيش الخلافة على فضلاتها، فالبهائم وضعها أفضل من وضعهم و"الجبال" الصماء الجامدة كناية عن الثقل الفارغ، المفرغ من الإرادة، المتصلب عن الحركة، وهو تعريض أيضاً بالبويهيين حيث شبههم بالبهائم والجبال إشارة وتضميناً، إذ أطراف النزاع على الملك ثلاثة: العلويون، والعباسيون، وثالث هو الساطي والمتحكم مع أنه غاب بلفظه إلا أنه حاضر بوصفه وفعله. إنهم من باتوا لهم وزن وثقل في الدولة رغم أنهم شكل لا عقل فيه. واستعمال الجبال في هذه الصورة مخالف للمألوف من الدلالة على العظمة والرسوخ، لينحرف بها بتخصيص رسوخها ثقلاً، وعظمتها فراغاً، وجموداً.

وفي القصيدة نفسها يصرح بالطلب من الخليفة العون على الفتك بأولئك المتسلطين على الخلافة، فيقول:

أزل طمع الأعداء عني بفتكة فلا سلم إلا أن يطول قتال

فإن نفوس الناكثين مباحة وإن دماء الغادرين حلال

وشمر فما للسيف غيرك ناصر ولا للعوالي إن قعدت مصال

باتت الأمور مستعصية لا يحلها إلا السيف، والقتال عنده ليس سوى طريق إلى السلم والسلامة، ودماء الغادرين مباحة شرعاً فهي حلال، ويقوم الشريف بدور الأستاذ

المعلم للخليفة فيقول: "أزل" و"شمر" وبعد كل أمر يستخدم الحكمة والجمل الخبرية المؤكدة، ليبرهن على مشروعية طلبه.

وإن كان شأنك أيها الخليفة القعود والاستسلام فلن تكون بارقة أمل واحدة في إعادة الحق إلى نصابه؛ ولذلك يستخدم في هذه الأبيات أسلوب التوكيد أربع مرات أي بمعدل مرة في كل بيت، ويحصر الجد والحزم المتمثل في السيف فيه هو لا بأعوانه الناكثين.

الهوامش:

(١) المسدي، د. عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا وتونس، الدار العربية للكتاب، د. ط، ١٩٨٦م، ص١٩.

(٢) الاتجاه الأسلوبي، ص٤٧.

(٣) موكاروفسكي، يان، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة "فصول"، القاهرة، م٥، ع١، ١٩٨٤م، ص٣٨–٣٩.

(٤) السابق، ص٤٠.

(٥) ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، ط١، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ص٤٣٥، ٤٣٦.

(٦) السابق، ص٥٥.

(٧) السابق، ص٢٥٢.

(٨) الاتجاه البنيوي، ص٥٢.

(٩) مونييه، جورج، ص٦٧.

(١٠) حولة، عبد الله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة "فصول"، القاهرة، م٥، ع١، ١٩٨٤م، ص٨٦.

(١١) ويليك، رينيه، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط ١٩٨٥م، ص١٨٩-١٩٠.

(١٢) هلال، د. محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، ١٩٨٢م، ص٢٩٥.

(١٣) السابق، ص٢٩٩.

(١٤) ابن ذريل، عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ٢٠٠٠م، ص٣٨.

(١٥) النقد البنيوي الحديث، ص٣٤٢.

(١٦) مونييه، جورج، ص٦٢.

(١٧) السابق، ص٨٨.

(١٨) ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: د. إحسان عباس، دار صادر– بيروت، ١٩٧١م، ج٤، ص٦٦٧. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، لأبي منصور الثعالبي. ت: محمد محي الدين عبدالحميد، مكتبة الحسين– القاهرة، ج٣، ص١٣١٠.

(١٩) وفيات الأعيان، ج٤، ص٤١٩. وانظر: اليتيمة، ج٣، ص١٣١.

(٢٠) ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ت: أحمد أمين ومجموعة مـن الأدبـاء، ح٤، دار الكتـاب العربي– بيروت، ط٢، ص٣٦٠.

(٢١) السابق، ج١، ص٣٨٠.

(٢٢) ديوان الشريف الرضي، المجلد الأول، بيروت، دار صادر ص٤٤.

(٢٣) ديوان العباس بن الأحنف، بيروت، دار صادر، د. ط، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، ص٢٠٧.

(٢٤) ديوان العباس بن الأحنف، ص٢١.

(٢٥) السابق، ص٢٦٢.

(٢٦) العقد الفريد، ج٤، ص٣٨٣.

(٢٧) ديوان الشريف الرضي، ج١، ص٤٤.

(٢٨) وفيات الأعيان، ج٤، ص٤١٦، ولكن وردت "عمر" لا "عمرو".

(٢٩) ديوان الشريف الرضي، ج١، ص٤٤.

(٣٠) السابق، ص١١٥.

(٣١) العقد الفريد، ج٤، ص٣٧٦.

(٣٢) سورة الأنبياء، الآية ٣٠.

(٣٣) ديوان العباس بن الأحنف، ص١٧.

(٣٤) ديوان العباس بن الأحنف، ص٢٢.

(٣٥) العقد، ج٤، ص٣٨٣.

(٣٦) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ط٢، مصر، دار المعارف، ص٢٦-٢٨. انظر: المسعودي، لأبي حسن، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ت: محمد محي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٧٠م، ج٤، ص٢٠٨.

(٣٧) ديوان الرضي، ج١، ص٤٤.

(٣٨) ديوان الرضي، ج١، ص٤٤.

(٣٩) ديوان الرضي، ج١، ص١٦٦.

(٤٠) السابق، ص١١٧.

(٤١) ديوان الرضي، ج٢، ص٢٢.

(٤٢) الهيتي، حميد مخلف، الرفض في شعر الشريف الرضي، مجلة الآداب المستنصرية، كلية الآداب بالعراق، ١٩٨٦م، ص٦٧.

(٤٣) الكتاب، ج١، ص٢٣.

(٤٤) الجرجاني، عبد القاهر، دمشق، مكتبة سعد الدين، ط٢، ١٩٨٧م، ص١٦٢.

(٤٥) عمايرة، خليل، في نحو اللغة وتراكيبها، ص١٣٤.

(٤٦) انظر: في نحو اللغة وتراكيبها، ص٨٧.

(٤٧) انظر: عمايرة، خليل، في نحو اللغة وتراكيبها، ص١٤٩-١٧٤.

(٤٨) انظر: سيبويه، الكتاب، ت: عبد السلام هارون. بيروت، عالم الكتب، د. ط، د. ت، ص٦٢.

(٤٩) ابن يعيش، موفق الدين، شرح المفصل، بيروت، عالم الكتب، د. ط، د. ت، ج١، ص٨٧.

(٥٠) ديوان الرضي، ج١٠، ص١٤٩.

(٥١) الطرابلسي، محمد الهادي، النص الأدبي وقضاياه، مجلة "فصول"، القاهرة، م٥، ع١، ١٩٨٤م، ص١٢٤.

(٥٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٥٣) العصر العباسي الثاني، ص١٣، وانظر مصارع بعض الخلفاء على أيدي مواليهم في مروج الذهب، مقتل المتوكل والمستعين، والمعتز، والمهتدي، والمعتضد، ج٤، ص١١٧–١٢٠، ١٦٢-١٦٥، ١٨٣، ١٨٦، ٢٧٣.

(٥٤) انظر: مروج الذهب، ج٤، ص٣١٢.

(٥٥) ليس هذا بيقين، انظر سبب موت المنتصر: مروج الذهب، ج٤، ص١٣٤.

(٥٦) الرفض في شعر الشريف الرضي، مجلة الآداب المستنصرية، ص٧٠.

(٥٧) المتنبي، أبو الطيب، ديوانه، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، بيروت، دار المعرفة، ج٤، ص٢٥١.

(٥٨) ديوان الرضي، ج١، ص٩.

(٥٩) السابق ص١١.

(٦٠) السابق ص٣٣٥.

(٦١) الرفض في شعر الشريف الرضي، ص٦٨.

(٦٢) ديوان الرضي، ج١، ص٣٦.

(٦٣) السابق، ص١١٢.

(٦٤) ديوان الرضي، ج٢، ص١٢٨.

(٦٥) السابق، ص١٢٥.